CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

593

noviembre 1999

DOSSIER:
El cine español actual

José Antonio Masoliver Ródenas
La casa de las brumas

Julio Trujillo
Tango del miope

Centenarios de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Entrevista con Ángeles Mastretta

Notas sobre Nélida Piñón, Carlos Germán Belli, Blas Zambrano, Umberto Eco, François Jullien y Raymond Carr

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

593 ÍNDICE

DOSSIER
El cine español actual

PUNTOS DE VISTA

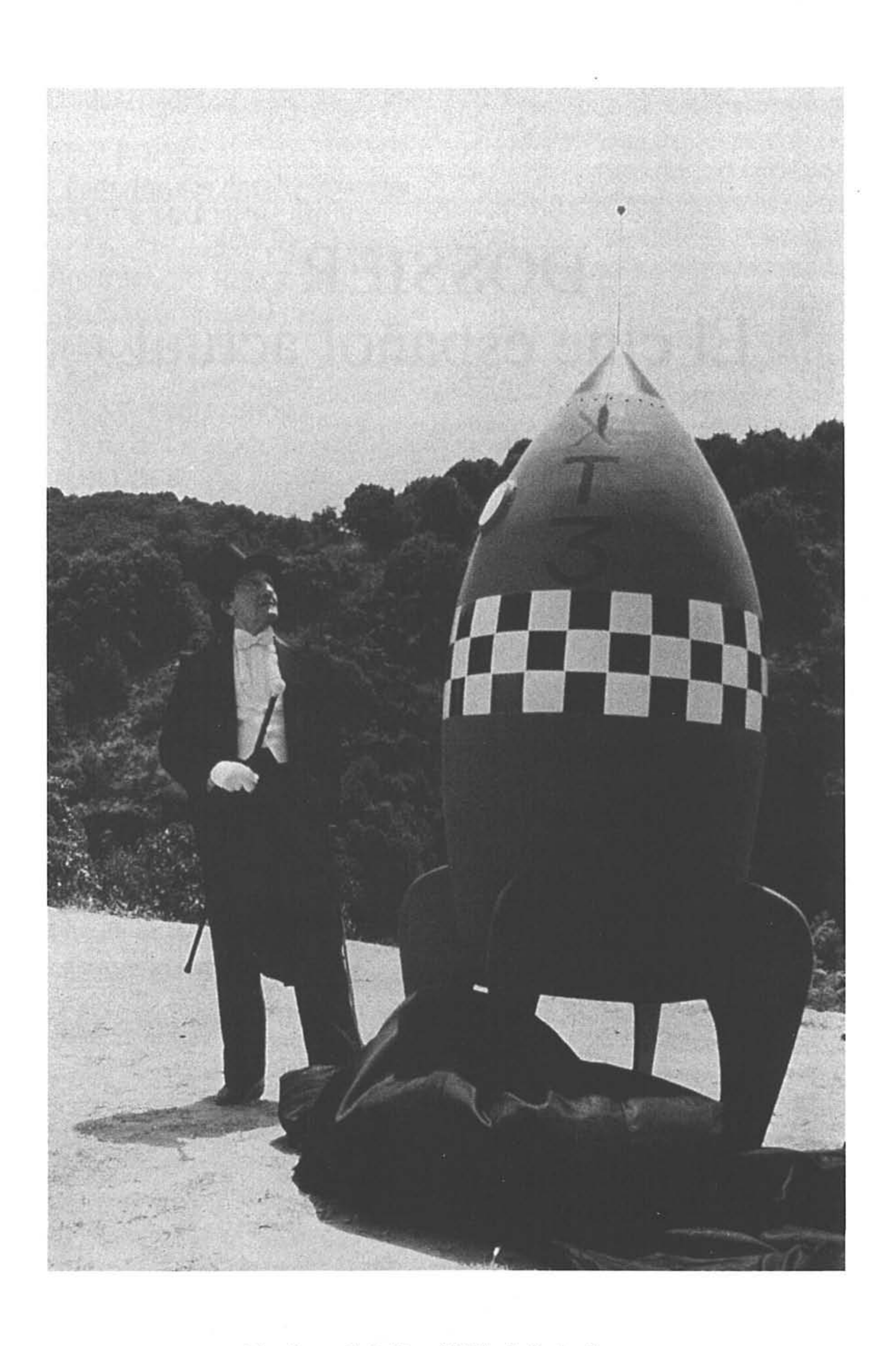
CALLEJERO

BIBLIOTECA

* Errata: En el índice del número 591 debe leerse José Teruel Benavente

DOSSIER
El cine español actual

Los textos del presente dossier son manifestaciones recogidas y transcritas por Guzmán Urrero Peña



El milagro de P. Tinto (1998), de Javier Fesser

Introducción al cine español de los noventa

Emilio Carlos García Fernández[1]

En conjunto, al cine español de los últimos años lo impulsa un relevo generacional de amplias consecuencias. Para comprender este proceso será de gran ayuda una interpretación en clave legislativa e industrial, dado que sin esas dos vertientes parece difícil abordarlo en toda su complejidad. Como punto de partida en esta reflexión, cabe subrayar que los jóvenes directores precisan ayuda, sobre todo cuando nos movemos en el ámbito de una industria como la fílmica, donde para dar un primer paso se requiere una inversión que, por mínima que sea, no está al alcance de todos aquellos que desean dedicarse a este oficio. Por esta razón, son muy pertinentes las ayudas oficiales a la ópera prima. Ese modo de propiciar por vía administrativa el estreno cinematográfico de los nuevos realizadores ha venido a facilitar la sucesión generacional, y además ha sido aprovechado por los productores decididos a dar entrada a los jóvenes cineastas. No ha de olvidarse que el primer beneficiario de las ayudas es el productor que respalda al director novel.

Este motivo económico, subrayado por la nueva legislación que regula las subvenciones, convierte al director joven en una figura clave, un pilar sólido para una serie de compañías de producción que conjugan de ese modo el apoyo a nuevos valores y el beneficio financiero. Un matiz interesante en la ley es aquel que delimita el perfil del *nuevo director,* dado que en un principio se consideraba nuevo realizador a quien ya había rodado dos e incluso tres películas. Ahora se ajusta más la fórmula, de acuerdo con esa idea de que el profesional beneficiado ha de ser un recién llegado al campo de la dirección.

Evitaremos aquí la letra pequeña de la legislación. El hecho cierto es que a lo largo de los últimos cuatro años contemplamos un desembarco llamativo de cineastas que presentan su primer largometraje. Esta evolución resulta saludable para la industria del cine por un doble motivo: como ya quedó explicado, el cambio generacional es un hecho, pero además hemos

[1] *Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Universidad Complutense de Madrid). Periodista e historiador cinematográfico.*

de subrayar que ello repercute en los argumentos, en consonancia con los intereses y gustos de la juventud que hoy asiste masivamente a las salas.

Cabe introducir en este punto una reflexión en torno a la viabilidad industrial del sector audiovisual español, pues la legislación no siempre ha proporcionado resultados convenientes en esa dirección. El decreto Miró (R.D. 3304 / diciembre de 1983) sirvió para fomentar la imagen del director, pero una ojeada a las recaudaciones demuestra que esa política generadora de subvenciones no fue positiva. El cine realizado en esa etapa se concentra en una serie de temas personales, desentendiéndose de otro tipo de propuestas que tuvieron que afrontar el riesgo propio del sector. En otro sentido, acabó dándose el caso de que los cineastas no rodaban si no recibían las ayudas estatales. La revisión de la ley conduce al decreto Semprún (R.D. 1282 / agosto de 1989), que potencia la figura del productor con el propósito de afianzar la industria existente. Pero el dinero público es limitado, y el sector demuestra de nuevo sus carencias. Con la posterior normativa, impulsada a comienzos de los noventa, se abre el proceso en el cual nos hallamos.

Pese al deseo de remontar la pendiente que albergan todos los implicados, al sector lo afecta un grave repertorio de dolencias. Una de las dificultades que viene arrastrando es la ausencia de una infraestructura sólida: no hay cimientos que permitan hablar apropiadamente de industria. La raíz de este asunto es antigua. Durante el periodo de postguerra existían estudios integrales donde se podía llevar a cabo una película de principio a fin. Mediada la década de los cincuenta se empezó a considerar que había que hacer otro tipo de cine, de modo que los directores comenzaron a rodar en exteriores e interiores naturales, lo cual condujo a la paulatina desaparición de toda esa infraestructura que daba trabajo a un amplio sector de profesionales. Con altibajos, la disgregación acabó desembocando en este momento en el cual ya sólo cabe hablar de individualidades en el terreno de la producción, algo que, como es lógico, condiciona su buena marcha.

Si analizamos la actualidad de las compañías productoras en España, queda en evidencia que son muy pocos los empresarios que se permiten una continuidad en sus proyectos, tanto en cine como en televisión. Cabría citar a Fernando Trueba, Elías Querejeta, César Benítez, Fernando Colomo, Gerardo Herrero, Andrés Vicente Gómez y algún otro que me pueda dejar en el tintero. En suma, una perspectiva limitada en relación con lo que podrían ser las expectativas de nuestra cinematografía.

Queda claro que los productores mencionados poseen la solvencia precisa para acometer simultáneamente distintos proyectos audiovisuales. Pero

también me consta que hay productores más modestos que pretenden lograr esa misma continuidad y que tienen dificultades, quizá porque el mercado empieza a estar demasiado controlado por unos pocos. En cualquier caso, lo deseable es la oferta plural y diversificada que demandan las empresas de menor entidad económica.

Con independencia de los méritos de su ejecución, una gran parte de las películas que ruedan los directores noveles no llegan a ser estrenadas en salas comerciales. En su mayoría, se limitan a cumplir su confuso destino en el circuito de festivales, pero sin alcanzar la repercusión esperada. Sólo una minoría de estos realizadores logra el favor del público. Por esa circunstancia, un caso típico de comercialidad, el de Santiago Segura, merece cierto detenimiento en su análisis, pues nos acerca la impresión buscada por el moderno espectador. Según datos provisionales de 1998, *Titanic* (1997), de James Cameron, recaudó en España 6.172.670.166 pesetas, mientras que *Mejor... imposible (As good as it gets,* 1997), de James L. Brooks, alcanzó la cifra de 2.004.712.454 pesetas. Pues bien, según el mismo estudio, *Torrente, el brazo tonto de la ley,* de Segura, había recaudado hasta la misma fecha un total de 1.703.825.394 pesetas. Claro que se trata de una estimación transitoria, a buen seguro enriquecida por la explotación en vídeo y la venta a las cadenas televisivas, pero da una idea de cómo el filme de Segura dio en el blanco del gusto más popular. Para empezar, su guión está escrito en función de su personalidad de *showman,* muy querido por ese auditorio al cual se dirige desde que comenzó a trabajar en el mundo del espectáculo. Así vista, y a pesar de los detalles negativos que podamos apuntar en una crítica, su película cifra, en buena lógica, el paradigma de lo que un espectador modelo exige. Y me refiero a este tipo de audiencia porque, dicho con rasgo esquemático, quien hoy llena las salas de cine españolas tiene menos de treinta años y ha crecido devorando imágenes fragmentadas, propias de una cultura *mosaico.* Parece obvio que la narrativa cinematográfica de espíritu clásico ha sufrido el embate del vídeo musical, la televisión, el juego de ordenador y los restantes desafíos y dictados del audiovisual moderno, tan liviano y frenético.

No voy a extenderme aquí en la fórmula comercial que parece solicitar el público joven, con todo aquello que tenga de positivo y negativo. Baste pensar en los guiones de muchas de estas películas, guiados por una pretendida frescura y espontaneidad. Son relatos que juegan mucho con el guiño, si bien su escasa penetración intelectual y lo endeble de su estructura quedan de manifiesto con demasiada frecuencia. Considero que los episodios que nos cuenta una película han de ser vitales, pero entendien-

do esa vitalidad en toda la extensión de la palabra. Engarzar un taco tras otro no es un feliz síntoma de vitalidad, mientras que sí lo son la emoción, el sentimiento, la experiencia. Añadiré, al hilo de esto, que a muchos guionistas de la nueva generación les falla su cultivo cultural: quien escribe guiones ha de asumir la tradición literaria, y además ha de atrapar las anécdotas de la vida sin caer en lo superficial, sin trivializar por sistema.

Por supuesto, el tópico es habitual e incluso necesario en el cine. Así ocurría en *El día de la bestia* (1995), de Álex de la Iglesia, una película donde alguien acostumbrado al análisis de imágenes podía fácilmente adivinar cuándo reiría el público, justamente porque su director juega con estereotipos y previsibles dientes de sierra. Pero sucede que numerosas producciones recientes, aun ateniéndose a esas convenciones, adolecen de altibajos narrativos, pese a que, al urdir una película, se puede lograr ese flujo de emociones dentro de un relato sólido y, por supuesto, genérico. Aunque nos parezca un lugar común, no ha de olvidarse que el espectador desea disfrutar, pero también que le cuenten una historia consistente.

En paralelo a este planteamiento, cabe recordar que la industria del cine es un negocio, y ello implica que un profesional ha de saber acometer proyectos de todo tipo, propios y ajenos. Un buen ejemplo es Juanma Bajo Ulloa, cuya filmografía incluye una obra como *Alas de mariposa* (1991), íntima, singular, y una película como *Airbag* (1996), con la cual ha entretenido a un sector más amplio de espectadores. Por supuesto que *Airbag* es una comedía fresca, intrascendente pese a estar bien hilvanada. Pero ello no ha de impedir a su director nuevos proyectos personales. Es más, a la hora de enjuiciar la obra de un realizador, el hecho de que asuma todo tipo de empeños debe ser considerado algo positivo y oxigenante. Su toque personal no dependerá nunca de la monotonía temática.

Estas observaciones me llevan a entrever las cualidades que procura ensalzar la crítica en los nuevos realizadores. Así, numerosos analistas han defendido y defienden un cine de autor –llamémoslo así–, un cine que no es mayoritario ni comercial. Tal es el caso del director y guionista Fernando León de Aranoa, catapultado a la fama tras los estrenos de *Familia* (1997) y *Barrio* (1998). Lo desmedido de los elogios recibidos por este cineasta guarda relación con la coyuntura de nuestra industria, cuyo futuro depende de una serie de jóvenes, entre los cuales debemos potenciar a quienes más se signifiquen. Y con ello no desacredito la obra de Fernando León: tan sólo deseo explicar la circunstancia en que se halla la cinematografía española. Sin duda, en *Barrio* existen ingredientes de

calidad e interés, sobre todo a la hora de reflejar problemas de la sociedad urbana, pero no sé hasta qué punto sería razonable la cantidad de premios recibidos por este filme si la situación de nuestro cine fuera otra más feliz.

Algo muy parecido ocurrió antes con Alejandro Amenábar. Está claro que su productor, José Luis Cuerda, supo arriesgarse, y aprovechó un momento muy oportuno para lanzar a este joven director: lo hizo justo cuando la industria necesitaba un revulsivo. Todo un conjunto de circunstancias ha permitido que Amenábar se consolide como el punto referencial de los nuevos valores del cine español. Pero si nos apartamos de la ponderación publicitaria, descubriremos que con sus películas pretende adaptar al marco español ciertas singularidades que todos conocemos a través del cine estadounidense. Resulta de ello que su labor es muy correcta en todo lo vinculado al tratamiento de las imágenes, pero cabría interrogarse acerca de los contenidos que ofrece. Con su primera película, *Tesis* (1996) tiene que ajustarse a limitaciones presupuestarias que le obligan a buscar recursos narrativos de cierta originalidad. El resultado es un filme bien hecho, estrenado en un momento en que el público demandaba algo así. Como era de prever, su éxito ha permitido a Amenábar lanzarse a otra aventura, *Abre los ojos* (1997), una producción estimable, atractiva y favorecida por un mayor presupuesto, quizá inmoderado, puesto que tal excedente económico fomentó el alargamiento de la película más allá de lo que ésta precisaba.

Ciertamente, era necesaria la aparición de alguien como Amenábar para promover esta generación de jóvenes realizadores. También es verdad que quizá le han ensalzado en demasía, y por ello es importante que mejore su propuesta y vaya confirmando sus expectativas. No obstante, un director como él debe tener presente que no todas sus películas han de ser, por fuerza, llamativos éxitos de taquilla. Es muy positivo el deseo de llenar las salas de exhibición, pero este convencimiento debe fundamentarse en el hecho de que la película entretiene o transmite determinados contenidos, y no sólo es vacua parafernalia visual.

En esta búsqueda de la rentabilidad, premeditada o no, muchos fracasan. De hecho, se puede apreciar que a la mayoría de las películas producidas en España les cuesta recuperar la inversión; en general son deficitarias y ello es un lastre para la industria. Para valorar en términos reales la situación financiera del cine español, basta leer, siquiera superficialmente, la lista de los largometrajes españoles con mayor recaudación en 1998, confeccionada según datos provisionales del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA):

Título	Recaudación	Espectadores
Torrente, el brazo tonto de la ley	1.703.825.394	2.835.220
Abre los ojos	751.360.632	1.279.882
La niña de tus ojos	704.451.649	1.093.710
Cha-cha-cha	458.741.252	774.383
Los amantes del Círculo Polar	391.333.036	629.100
Barrio	325.283.645	518.331
Los años bárbaros	287.631.222	467.063
El abuelo	277.337.336	430.727
Cosas que dejé en La Habana	219.966.695	355.022
Secretos del corazón	213.597.612	366.187
La buena estrella	129.306.374	226.801
El milagro de P. Tinto	107.604.745	171.586
Páginas de una historia: Mensaka	99.200.133	166.539
Atómica	97.269.638	169.113
Nada en la nevera	91.121.205	147.901
Martín Hache	83.968.085	139.728
Mi nombre es Joe	83.093.403	125.043
Mátame mucho	70.234.949	130.771
El faro del sur	69.242.994	107.531
Mararía	64.072.370	110.958
La mirada del otro	62.490.137	105.410
Carreteras secundarias	58.830.481	108.135
Sus ojos se cerraron	57.110.751	96.081
Insomnio	57.059.247	101.291
A los que aman	56.018.212	86.353

Este rápido esbozo económico nos permite comprobar que si el coste medio de una producción es de 300 ó 350 millones de pesetas, ésta podrá ser considerada rentable cuando recaude más de mil millones, pues ha de recuperar los gastos de publicidad y distribución. Así pues, aunque los datos ofrecidos no sean definitivos, especifican bien a las claras la dramática realidad financiera de la industria. Con la situación así definida, el aumento del número de salas y de copias de los filmes a estrenar tiene un efecto menos relevante de lo esperado. Según datos del ICAA, en 1998 contábamos con 2.968 pantallas, es decir, 400 más que el año anterior. Aprovechando esa circunstancia, 150 copias de *Muertos de risa* (1998), de Álex de la Iglesia, fueron distribuidas en España. Pero no hay que caer en impresiones engañosas, pues el aumento de pantallas responde a una

demanda de la industria estadounidense, cuya producción masiva exige más espacio de exhibición. Sólo películas excepcionales, como el caso de *La niña de tus ojos* (1998), de Fernando Trueba, se benefician del incremento. Muchos filmes no se estrenan o se estrenan mal, y aunque hablemos de una producción anual más o menos nutrida, sólo cinco o seis títulos resultan verdaderamente rentables y pasan a engrosar la cuota de pantalla del cine español, situada entre el 11 y el 13 por ciento.

Si valoramos en su conjunto la realidad cinematográfica nacional, la cuota de mercado estaría por debajo de la cuota de pantalla, medida sólo por el número de espectadores. Desde el 1 de enero hasta el 30 de septiembre de 1998, de acuerdo con las estadísticas del Ministerio de Educación y Cultura, 7.563.490 espectadores acudieron a ver películas españolas, frente a 60.077.550 que asistieron a la proyección de filmes internacionales. Si analizamos la lista de recaudaciones, comprobaremos que la audiencia se concentra en muy pocos títulos, de forma que todos los demás no entrarían en la competencia por deficitarios. Ahora bien, cuando hablamos en términos empresariales y abarcamos toda la lista, contabilizando inversiones y rentabilidad global, el estado del cine español se retrata de un modo muy distinto al que, engañosamente, sugiere la cuota de pantalla.

A pesar de las dificultades que señalamos, la Federación de Asociaciones de Productores de Audiovisuales Españoles (FAPAE) intenta buscar, por todos los medios, recursos económicos para el cine nacional; de ahí que fomente acuerdos con canales de televisión públicos y privados. Su papel es importante porque busca vías de continuidad financiera, pero sería muy deseable que sus logros revirtieran en todo el sector de la producción y no en una minoría. Sin ahondar en minucias, es notorio en este medio el movimiento que se desarrolla en torno a los derechos de propiedad intelectual. Aunque la Sociedad General de Autores (SGAE) aglutinó en un primer momento la defensa de los derechos de todos los profesionales, el desarrollo espectacular del sector audiovisual ha llevado al surgimiento de nuevas sociedades, como la Entidad Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA) y la Entidad de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual de los Actores (AISGE). Es un caso aparte la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA), pues la tarea que desempeña no se refiere al aspecto creativo de la cuestión –escritores, actores–, sino a los derechos generados por el producto final. En este sentido, desarrolla una importante labor de control, tanto en el mercado interior como en los mercados exteriores, y está logrando que los titulares de los derechos reciban aquello que les corresponde por la emisión o proyección de un determinado título.

La cita de tales entidades nos conduce a otro gran proyecto asociativo, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, creada para reunir a todos los profesionales de la industria del cine, destacar sus valores y premiarlos anualmente. Como es sabido, los premios Goya tienen una repercusión económica, dado que respaldan la carrera de los artistas o técnicos así reconocidos, y también impulsan la trayectoria comercial de las películas que compiten por el galardón. Pero la Academia, en la medida de lo posible, también debiera ser una entidad que se volcara en la protección de sus integrantes, generando esa protección desde todas las perspectivas. Asimismo, desde estas páginas animo a la institución en su fomento de los estudios e investigaciones en torno a nuestra cinematografía, en la línea documental de proyectos como *Memoria viva del cine español,* un volumen de entrevistas con profesionales veteranos, coordinado por mí el año pasado.

Es bien sabido: hemos de renunciar al conformismo. Tras la fiebre del centenario, cuando se acometieron iniciativas de diversa envergadura, la historia del cine español, aún por estudiar en muchos aspectos, permanece huérfana de apoyo a la investigación. A pesar de todo ello, espero que se vaya corrigiendo esta circunstancia con nuevas ayudas por parte de centros públicos y privados, y con el esfuerzo de los propios investigadores.

Junto a las nuevas tentativas de los historiadores y escritores cinematográficos, es fundamental relanzar esa competencia industrial que vengo defendiendo, con fraccionario detalle, a lo largo de estas líneas. Queda por determinar cuál es el modelo industrial más adecuado.

Entre las fórmulas aceptadas, la coproducción es una de las más complejas. Con respecto a los claroscuros de ese modo de hacer cine, quiero introducir una idea que me sugería un productor portugués, Tino Navarro. En el contexto del cine europeo, Navarro abandonó la vía de la colaboración multipartita, dado que, a su juicio, ese régimen financiero no repercutía positivamente en el futuro comercial de una película. De hecho, aunque un filme acceda a los fondos europeos Eurimages, ello no significa que vaya a estrenarse en todos los países que han colaborado en producirlo, de modo que será necesario nuevo capital para su publicidad y distribución. Esa imposibilidad de difundir adecuadamente una coproducción europea es el motivo por el cual este productor decidió realizar proyectos en Portugal y Brasil, destinados a un mercado lusoparlante.

Puestos a seguir este planteamiento en la cinematografía española, podemos afirmar que la colaboración con productoras latinoamericanas resulta preferible a la coproducción europea porque nos referimos a un mercado que habla una misma lengua. Lo que sí es necesario es que las películas

resultantes no se limiten al hecho de la producción, sino que cuenten con el apoyo de las distribuidoras correspondientes para que alcancen la difusión que precisan y merecen.

Una vez establecido que la cooperación es el camino, podemos preguntarnos por el modo de gestionarla. Más allá de lo conseguido por experiencias como el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, han sido los convenios internacionales el medio más fructífero para formalizar este mutuo conocimiento y colaboración industrial. Queda bien claro que así ha ocurrido con los acuerdos de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) y las ayudas económicas del Fondo Iberoamericano de Ayuda (Ibermedia), puesto en marcha en 1997. La capacidad de Ibermedia para promover ayudas a la coproducción, pero también a la distribución, promoción, formación de profesionales y desarrollo de guiones, resulta concluyente a la hora de poner a prueba las virtudes de la vía. Para clarificar el panorama, el Mercado Iberoamericano de la Industria Audiovisual (MIDIA) ha generado un espacio de encuentro para los productores europeos y latinoamericanos, fomentando numerosos acuerdos entre productores del ámbito iberoamericano. Todo ello ha permitido que cinematografías con dificultades, al acogerse a este tipo de ayudas y alianzas, han podido realizar una serie de películas que, además, han sido bien distribuidas.

A mi juicio, queda mucho por hacer en el desarrollo de un mercado iberoamericano, y éste ha de ser un objetivo primordial para el cine español, tanto por el necesario acercamiento a países con los cuales compartimos un universo cultural, como por las enormes posibilidades de un público potencial formado por 500 millones de espectadores. Si para ciertos países la única posibilidad de producir cine pasa por este tipo de arreglo, en el caso de España es un modo de consolidar su oferta más allá de nuestras fronteras.

Ahora bien, dejando a un lado el volumen de negocio que pueden originar estos acuerdos, destaca el beneficio que éstos suponen para técnicos y actores. Ya viene de antiguo la participación en películas españolas de actores hispanoamericanos como Héctor Alterio, Federico Luppi o Jorge Perugorría, entre otros muchos. Por otro lado, varios de estos intérpretes han alcanzado relieve en Europa gracias a su trabajo en España, y han obtenido por ello papeles en filmes europeos. Así se advierte que la cinematografía española debe aprovechar su condición de puente entre los mercados iberoamericano y europeo, para de ese modo facilitar los contactos a ambos lados del Atlántico.

Con estos antecedentes, se estrenaron durante los tres últimos años varios filmes realizados en colaboración financiera o artística con Iberoamérica.

Entre otros ejemplos, podemos citar *Martín (Hache)* (1997), de Adolfo Aristarain, *El evangelio de las maravillas* (1998), de Arturo Ripstein, *El faro del sur* (1998), de Eduardo Mignona, *Frontera Sur* (1998), de Gerardo Herrero, *Mambí* (1998), de Santiago y Teodoro Ríos, *Tango* (1998), de Carlos Saura, *No se lo digas a nadie* (1998), de Francisco Lombardi, *Doña Bárbara* (1999), de Betty Kaplan, *El viento se llevó lo qué* (1999), de Alejandro Agresti y *Cuarteto de La Habana* (1999), de Fernando Colomo. Pero la lista no acaba aquí, pues ya se preparan los rodajes de *Esa maldita costilla,* de Juan José Jusid, *Botín de guerra,* de David Blaustein, *La garra del águila,* de Pedro Carvajal y *Un paraíso bajo las estrellas,* de Gerardo Chíjona. Obviamente, dentro del nuevo horizonte de nuestro cine, la posibilidad de perfilar este mercado que habla portugués y español resulta muy beneficiosa para la industria, además de ofrecer una excelente vía de comunicación intercultural.

Para concluir esta breve panorámica de nuestro cine, quiero referirme a uno de los factores que asegura su futuro: la formación académica de sus técnicos. Así, cuando desaparece la Escuela Oficial de Cine (EOC), la universidad asume el compromiso de retomar estos estudios a través de las facultades de Ciencias de la Información, en su rama de Imagen. A principios de la década de los setenta, la enseñanza universitaria vino a desarrollar estos contenidos en un ámbito intelectual más amplio, pero por un problema de disponibilidad de medios técnicos la faceta práctica de este aprendizaje se vio condicionada muy seriamente. Por este motivo, a partir de mediados de los setenta comenzaron a proliferar empresas privadas que ofrecían la posibilidad de adquirir este tipo de destrezas en sus talleres. Fue allí donde se formaron muchos profesionales que hoy están en activo. Otra vía de capacitación fue la propia industria, a través que un meritoriaje que, por desgracia, dependía de la amistad que los aspirantes tuvieran con alguno de los miembros del equipo de rodaje. También hubo quien fundó su propia productora, sufragando así este modo de abrirse paso. Afortunadamente, hoy la situación se ha corregido en cierta medida gracias a la creación de la Escuela de la Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) y la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). Estas dos entidades autonómicas son centros de formación profesional que permiten a los alumnos acceder en grupos reducidos a una oferta pedagógica que se vuelca en la práctica del cine, pero sin desatender su vertiente cultural. Con esta oferta ampliada, es preciso meditar acerca del modo óptimo para formar a nuestros técnicos, aún más teniendo en cuenta que quienes hoy asumen la responsabilidad de rodar su primer largometraje son quienes pueden lograr la tan deseada pujanza del cine español.

Repertorios y estrategias de la producción cinematográfica

Andrés Vicente Gómez[1]

La actividad del productor cinematográfico requiere una serie de cualidades bien diferentes entre sí, pues se trata de una profesión que comprende un abanico de actividades muy amplio, tanto de tipo artístico como de carácter económico-financiero. La gestión empresarial, las relaciones públicas, ser experto en *marketing* e incluso resultar una buena niñera son habilidades que se le suponen al productor. En el ámbito artístico, su cometido es muy creativo, pues decide qué proyectos realizar y, una vez tomada esta decisión, posee el control sobre la obra y es quien propone el equipo de actores y técnicos que acabarán formando parte de la película.

Por lo que concierne al ámbito empresarial, las decisiones del productor son muchas, y en la mayoría de los casos, críticas para el éxito de la película. Debe saber controlar los presupuestos de producción y, además, establecerlos de acuerdo con las necesidades del filme. Ha de conocer el mercado y saber qué películas demanda el público. Y lo más importante, debe ser capaz de afrontar el riesgo al determinar qué va a producir y el método para llevarlo a término.

La actividad cinematográfica integra una serie de áreas muy relacionadas, sin la interacción de las cuales las películas nunca llegarían hasta el espectador. Estas funciones son las de producción, distribución y exhibición, tanto en salas como en vídeo, televisión u otros formatos. En nuestro caso, la necesidad de entrar en el campo de la distribución con la Compañía Iberoamericana y, más recientemente, con Lolafilms Distribución, surge por esa circunstancia. La distribución y exhibición cinematográficas requieren la toma de una serie de decisiones también cruciales para que una cinta llegue a los espectadores. El hecho de tener una empresa de distribución propia hace que yo mismo tome decisiones sobre mis películas que antes estaban delegadas en terceros, como las relacionadas con la campaña

[1] *Productor. Lidera la compañía Lolafilms S.A., creada en 1981, a través de la cual ha producido éxitos de taquilla como* Belle époque *(1992),* Two much *(1994)* y La niña de tus ojos *(1998), de Fernando Trueba;* Jamón jamón *(1992), de Bigas Luna;* La pasión turca *(1994), de Vicente Aranda;* Muertos de risa *(1999), de Álex de la Iglesia; y* Torrente *(1998), de Santiago Segura.*

y el presupuesto de publicidad y mercadotecnia, o con el número de copias con el cual estrenar. En definitiva, todo ello me aporta más control sobre mis producciones.

Durante los últimos años se ha venido hablando de una *renovación* del cine español y también de la llegada de una serie de nuevos talentos, tanto en la dirección como en la interpretación, la escritura y otras áreas. Todo esto es cierto, y ha venido además acompañado de una renovación de las historias que se cuentan, más actuales, más acordes con los gustos del público. La lectura negativa que se hacía antes, al hablar de *españoladas,* ha quedado atrás y el público español acude cada vez más a ver las películas de nuestro país. Hace unos años era impensable plantear la posibilidad de que una película española sobrepasara ciertos niveles de recaudación en taquilla o cierto número de espectadores, hecho que últimamente ha ocurrido con más de una producción nacional, llegando incluso a superar las cifras del cine estadounidense. Bien es cierto que todavía existen algunas películas españolas que alcanzan índices de audiencia muy bajos, o que incluso nunca llegan a estrenarse, pero los éxitos nos dan experiencia para poder sacar adelante otros largometrajes más modestos o de menor comercialidad.

Situados en este contexto, la decisión de dar luz verde a un proyecto se toma en función de un cúmulo de variables, muchas de ellas de carácter lógico, tales como su viabilidad económica, su comercialidad o sus posibilidades de exportación. Además hay que considerar otras cuestiones, como el número de proyectos que se están desarrollando en ese momento o la disponibilidad de los artistas que encajarían en el reparto.

Por otro lado, también existen decisiones de carácter intuitivo. La primera impresión al leer el guión es para mí muy importante. Es esta primera lectura la que me causa una sensación u otra con respecto a la historia, los personajes, el entorno. Mi intuición me indica entonces si todo ello funcionará o no, muchas veces sin tener en cuenta valores de mercado.

En cuanto a la financiación, el modelo varía mucho dependiendo del tipo de película que queramos hacer, según se trate de un título para el público español, realizado con vistas al mercado internacional, etc. Los pilares básicos de la financiación cinematográfica son varios:

las preventas a las televisiones, los adelantos de los distribuidores, las ventas internacionales, las ayudas institucionales y la participación de los coproductores (en los casos de coproducción). En numerosas ocasiones se sigue adelante con el proyecto pese a no tener asegurado *a priori* el cien por cien de su amortización.

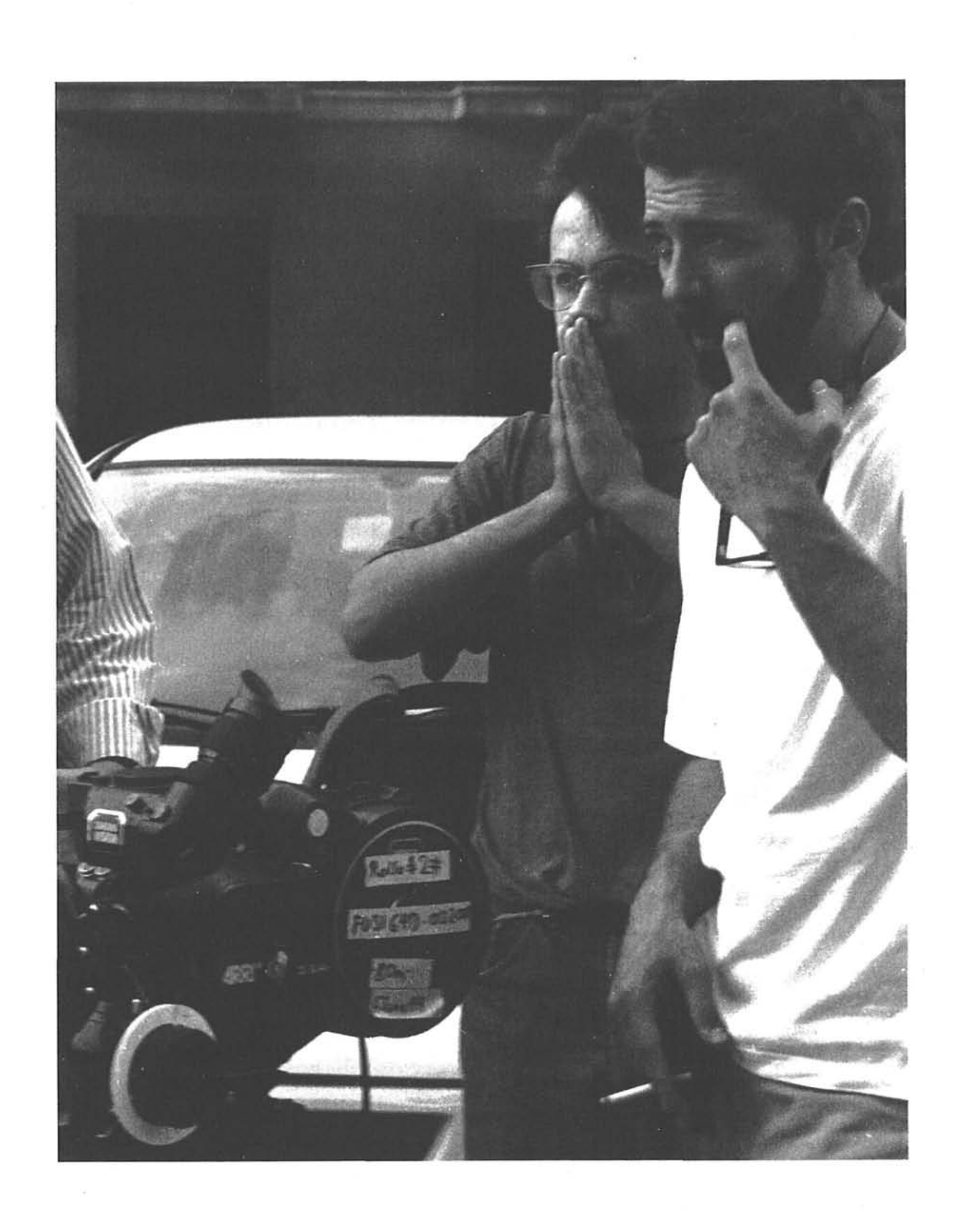
Por lo que atañe al mercado cinematográfico iberoamericano, podemos advertir que es muy desigual: dependiendo del país, varía el número de

producciones y la calidad de éstas. En algunos de estos países se invierte poco dinero en producir y las redes de distribución están controladas por las empresas estadounidenses. En cualquier caso, Iberoamérica ha sido siempre fiel al cine español, y aumentan paulatinamente los esfuerzos de los productores latinoamericanos para llevar a cabo filmes financiados conjuntamente por España. Estoy abierto a todas estas iniciativas, y si la historia lo necesita, participo como coproductor. También a la inversa, elaboro proyectos para rodarlos en Latinoamérica, y, sin ninguna duda, lo seguiré haciendo.

Puesto el acento en mi filmografía, queda de manifiesto mi trabajo como productor en títulos dirigidos por Fernando Trueba, Bigas Luna, Carlos Saura y Álex de la Iglesia. Si pienso en el clima de trabajo vivido con ellos, debo señalar que pertenecen a generaciones diferentes y tienen distintos modos de entender el cine; las historias que cada uno quiere contar tienen poco en común. Aun así, son todos amigos míos, estoy encantado de haber trabajado con ellos y deseo continuar haciéndolo en el futuro, pues los cuatro son grandes directores, con mucho talento.

El óscar a la mejor película extranjera otorgado a *Belle époque* (1992), de Fernando Trueba, fue la recompensa al gran trabajo y esfuerzo de los muchos profesionales que estuvimos implicados en esta película. Nuestra dedicación quedó plasmada en un filme fantástico y de gran calidad. Por otra parte, el proceso de presentación y promoción en Estados Unidos fue largo y algo duro. Fernando y yo, acompañados por otros miembros del equipo, nos desplazamos a Los Ángeles y permanecimos allí durante más de un mes. Junto con la gente de Sony Pictures Classics, que adquirió los derechos de distribución para Estados Unidos, organizamos una campaña de promoción, con entrevistas de prensa, reuniones y demás actividades que sirvieran para dar a conocer mejor la película al público americano. Lo hicimos con gran entusiasmo y nos divertimos mucho. Al final, todo ello acabó dando su fruto.

No obstante, en el mundo del cine es muy difícil, por no decir casi imposible, obtener un perfil del espectador típico que garantice la comercialidad de las películas. El cine transmite sensaciones, y cada espectador las recibe de modo diferente. Como sucede en la mayoría de las industrias del ocio, el éxito depende de muchas variables, entre las cuales puede incluirse la situación económica o política del país e incluso el tiempo que haga la fecha del estreno. En cualquier caso, siempre se revisan los resultados de taquilla, las ventas de vídeo o las audiencias de televisión, tanto de las películas propias como de las ajenas, ya que este tipo de estudio es uno de los mejores indicativos sobre qué es lo que está en el mercado y qué es lo que tiene éxito o no.



José Antonio Quirós y el operador Jorge Simonet durante el rodaje
de *Que me hagan lo que quieran* (1993).
Fotografía de Montserrat de Pablo.

Imágenes animadas

Cruz Delgado[1]

Frente a las propuestas de Walt Disney, Don Bluth y Steven Spielberg, muy exitosas, el cine de animación español ha de enfrentarse a la indiferencia demostrada por la Administración y por los grandes productores. Quizás ignoren que una película de dibujos animados tiene una explotación muy duradera, y por ello rentable, tal y como lo demuestran obras mías, realizadas hace veinticinco años y aún comerciales. En sintonía con esa despreocupación de los organismos oficiales, el sistema de subvenciones no está pensado para el dibujo animado, todo lo cual complica sobremanera las posibilidades del sector en España.

Esta situación ha conducido a la fuga de talentos. Dos colaboradores de nuestro estudio trabajan con Disney: el diseñador de fondos Antonio Navarro participó en *Hércules* (1997), de Ron Clements y Michael Lange, y creo que ahora forma parte del equipo de *Tarzán* (1999), de Chris Buck y Kevin Lima. Otro gran animador, Raúl García, intervino en la realización de *Aladdin* (1992), de Ron Clements y John Musker, y *Pocahontas (1995),* de Mike Gabriel y Eric Goldberg. Con idéntico propósito, hay más dibujantes españoles que, si bien no han trabajado conmigo, avanzan por el mismo camino que los animadores citados, integrando equipos a sueldo de las grandes compañías internacionales.

Un factor importante para el progreso del sector va a ser la Especialidad de Cine de Animación y Dibujos Animados que comenzaremos a impartir en la ECAM desde octubre de 1999, pues hasta el momento no existía un plan de estudios completo y adecuado para esta industria. El ofrecido en la ECAM constará de un primer curso, preparatorio, un segundo curso de especialización y un tercer curso de práctica.

Un largometraje de dibujos animados tiene un coste medio que oscila entre los doscientos y los trescientos millones de pesetas, una inversión fuerte pero, como ya dijimos, recuperable. Cuando se constata que un director novel recibe una subvención que supera los veinte millones y que

[1] *Director de cine. Director de la especialidad Animación y Dibujos Animados de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Secretario General de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España entre 1995 y 1996.*

los veteranos hemos de exponernos al resultado de taquilla, es fácil comprender uno de nuestros principales problemas en este campo. Lamentablemente, en España se considera que el cine infantil es algo pasado de moda, a diferencia de lo que sucede en Francia o Alemania, donde las ayudas institucionales al dibujo animado son extraordinarias. Ante semejante panorama, la mayoría de los estudios españoles trabajan por encargo de empresas extranjeras. Mucha gente desconoce que aquí se han rodado varias películas de *Asterix* y teleseries como *Los Picapiedra (The Flintstones,* 1960, *The Flintstones Comedy Hour,* 1972). Con ese tipo de trabajo han surgido nuevos profesionales, pero hubiese sido aún mejor que también se realizase producción nacional, como yo defiendo.

A la hora de la verdad, la filmografía española de dibujos animados es bastante reducida y apenas podemos destacar largometrajes como *Garbancito de La Mancha* (1945), de Arturo Moreno, y *El Mago de los Sueños* (1966), de Francisco Macián. Protagonizaba este último título la Familia Telerín, ideada por José Luis Moro, quien también dirigió, junto a su hermano Santiago, dos películas por encargo de la compañía mexicana Televicine, *Katy* (1983) y *Katy, Kild y Koko* (1988). Además de todas mis producciones, podemos añadir a la lista dos filmes rodados en Cataluña –*Peraustrinia 2W4* (1989), de Ángel García, y *Despertaferro, el grito del fuego* (1990), de Jordi Amorós– y otros dos rodados en el País Vasco –*La leyenda del viento del norte* (1992), de Carlos Varela y Maite Ruiz de Austri, y *El regreso del viento del norte* (1993), de Maite Ruiz de Austri–, producidos gracias a las ayudas económicas vigentes en ambas comunidades autónomas. Pero el conjunto final apenas llega a sumar quince largometrajes.

Ya desde mis comienzos profesionales, ha sido el dibujo animado una pasión absorbente. Empleado en la ilustración de historietas infantiles, realizaba pruebas por mi cuenta, unas prácticas que tomaron forma en el departamento de animación de los Estudios Moro, donde trabajé durante cuatro años. En 1961 tuve la oportunidad de colaborar en los Estudios Belvision, de Bruselas, conocidos por sus producciones televisivas y cinematográficas sobre Tintín, el personaje creado por Hergé. Allí participé en la realización de un largometraje, *Nuevas aventuras de Pinocchio.* También publiqué mis historietas en revistas belgas como *Tintin* y *Spirou.* En 1963 regresé a España y con ayuda de unos amigos fundé un estudio de animación, cuyo primer lanzamiento fue el cortometraje *El gato con botas* (1964), premiado en el Certamen Internacional de Gijón y en el Festival de Gottwaldov (Checoslovaquia). Por aquel entonces convertí en dibujo animado a Molécula, personaje de cómic que yo había creado por encargo de una revista femenina. Era Molécula un niño intelectual y divertido, figura

central de varios cortos, el primeros de los cuales fue *Bromitas... ¡No!* (1965). Asimismo, protagonizó una serie de trece episodios elaborada para TVE, *Aventuras de Molécula* (1968). Por desgracia, el hecho de rodar la teleserie en blanco y negro ha impedido su posterior carrera comercial.

Otro personaje infantil mío, el canguro Boxy, también surgió en el cómic y luego pasó al cine en cuatro cortos, empezando por el titulado *Aprendiendo a boxear* (1966). Más adelante, tras una extensa experiencia en el cortometraje, abordé mi primer proyecto de larga duración, *Mágica aventura* (1973), que sirvió para unificar varios títulos anteriores. El siguiente largometraje, *El desván de la fantasía* (1978), partía de una serie de creaciones del ilustrador José Ramón Sánchez. Dividido en ocho episodios, fue programado por Televisión Española, que también emitió mi nueva teleserie, *Don Quijote de La Mancha* (1979-1981). Esta obra, dividida en 39 episodios, fue coproducida por José Javier Romagosa y sirvió para acercar a los más pequeños la obra cervantina.

El doblaje del *Quijote* se cuidó especialmente: la voz de Alonso Quijano fue interpretada por Fernando Fernán-Gómez, y Antonio Ferrandis se encargó de la voz de Sancho. También resultó muy esmerado el trabajo de escritura. De la adaptación del texto original se hacía cargo el guionista Gustavo Alcalde, cuyo trabajo era luego revisado por Guillermo Díaz Plaja. Partiendo de ese libreto, los dibujantes completaban el *story-board,* o planificación en dibujos, detenidamente estudiado por el equipo a lo largo de una serie de reuniones a las que asistía Manuel Criado de Val, quien daba finalmente su opinión acerca del vestuario, la escenografía y los personajes.

Durante la emisión televisiva de nuestra serie, las críticas fueron en general favorables, si bien algunas reprobaban ligeros cambios de la historia original, realizados con intenciones dramáticas o con el propósito de acercar el relato a los niños. La notable distribución internacional y la explotación de la mercadotecnica contribuyeron al éxito de *Don Quijote,* un título tan ambicioso como cuidado en sus detalles.

Completan mi filmografía los largometrajes *Los viajes de Gulliver* (1983) y *Los cuatro músicos de Bremen* (1988), basado este último en el cuento de Grimm y origen de los veintiséis episodios de la teleserie *Los Trotamúsicos* (1989-1990). Entre otros proyectos, me concentro ahora en la producción de un filme, *Nuevas aventuras de Oliver Twist,* basado en la novela de Dickens. Como en otras obras mías, los personajes son animales antropomórficos, en este caso perros y gatos. Escribe el guión Juan José Plans y la financiación está a punto de concretarse mediante un acuerdo con un productor estadounidense, razón por la cual el doblaje se realizará en inglés, en Los Ángeles.

A causa de todos los avatares de la industria cinematográfica, la infraestructura de nuestro estudio de animación ha cambiado. Antes manteníamos una plantilla que trabajaba de forma intensiva. Ahora, por el contrario, el número de empleados fijos es mínimo y, cuando un proyecto se pone en marcha, son contratados todos aquellos dibujantes que se precisan, pero de un modo eventual, como sucede en el cine de imagen real.



Goya (1998), de Carlos Saura

Apuntes previos a una filmación

José Antonio Quirós[1]

Quien conoce la experiencia que significa enfrentarse a la filmación de un primer largometraje, podrá entender las circunstancias que vivo en estos momentos. Mientras en una de las paredes de mi oficina el plano de localizaciones detalla lo que habrá de ser el proceso de rodaje, voy abordando los pormenores del proyecto en cuestión, cuyo título, *Pídele cuentas al Rey,* indica en parte el sentido de aquello que pretendo relatar. Pero esta oportunidad es también el resultado de una trayectoria donde se acumulan experiencias compartidas con otros compañeros de profesión.

Mi acceso al mundo del cine guarda relación con la búsqueda de nuevos horizontes. Nací en un pueblo asturiano, cerca de Oviedo, pero el deseo de abrirme camino se concretó en Madrid, donde obtuve la licenciatura en Ciencias de la Información, y en Valladolid, donde me diplomé en Historia y Estética del Cine. Mientras estudiaba, trabajé como meritorio con Manuel Summers y asimismo en la Filmoteca Española, donde tuve la ocasión de colaborar en el departamento de restauración y rescate de películas, un lugar espléndido que me permitió aprender de los profesionales que acudían por allí, entre quienes recuerdo a Luis García Berlanga.

Este aprendizaje se acompaña de una decisión: fundar una pequeña productora. Así es como puedo dirigir mi primer cortometraje, *Sólo quiero disfrutar contigo* (1991), con el cual quise narrar la historia de un ludópata, un tipo que confunde las máquinas tragaperras con mujeres, y en su delirio conversa con ellas. El siguiente corto, *Comamos y bebamos todo de él* (1992), estaba protagonizado por el veterano Florentino Soria[2], quien daba vida a un escritor que presenta su libro durante un cóctel durante el cual los invitados desatienden al conferenciante y optan por atiborrarse de canapés. Fue un rodaje muy divertido, y además tuve la satisfacción de que la pelí-

[1] *Director de cine.*

[2] *Florentino Soria fue subdirector del Instituto de Investigaciones Cinematográficas (IIEC), luego convertido en Escuela Oficial de Cine (EOC), subdirector General de Cinematografía, director e impulsor de la Filmoteca Nacional de España (ahora Filmoteca Española) y guionista, entre otros filmes, de* Calabuch *(1956), de Luis García Berlanga, y* La vida alrededor *(1959), de Fernando Fernán Gómez.*

cula fuera seleccionada en la Mostra Internacional de Cine de Venecia y en el Festival de Cine de Comedia de Vevey (Suiza). Más adelante dirigí *Que me hagan lo que quieran* (1993) y *Chasco* (1994), nuevos títulos con los cuales aprender y experimentar posibilidades narrativas.

Acaso haya quien opine que un cortometraje es una buena carta de presentación para iniciarse en el cine de largo metraje. Tengo mis dudas al respecto. Cabe hablar así a propósito de Juan Carlos Fresnadillo, candidato al Óscar con *Esposados* (1996), y de Álvaro Fernández Armero con *El columpio* (1992). Pero no podemos plantearlo como si de una regla se tratara. De hecho, Santiago Segura dirigió varios cortos, pero ha logrado su fama por otras vías antes de realizar su primer largometraje. Además, cuando un joven director alcanza esta situación, es muy frecuente que se hable de suerte, sin reflexionar en el trabajo previo que ha desarrollado ese cineasta durante años. No hay nada fácil en este proceso. Hace unos días he sabido que un productor declinó tres proyectos en el plazo de cuatro meses. Tres proyectos en distinto grado de desarrollo, que hubieran sido rodados en siete meses o un año. Sólo la persistencia y la ilusión permiten avanzar en esta vía donde abundan los fracasos.

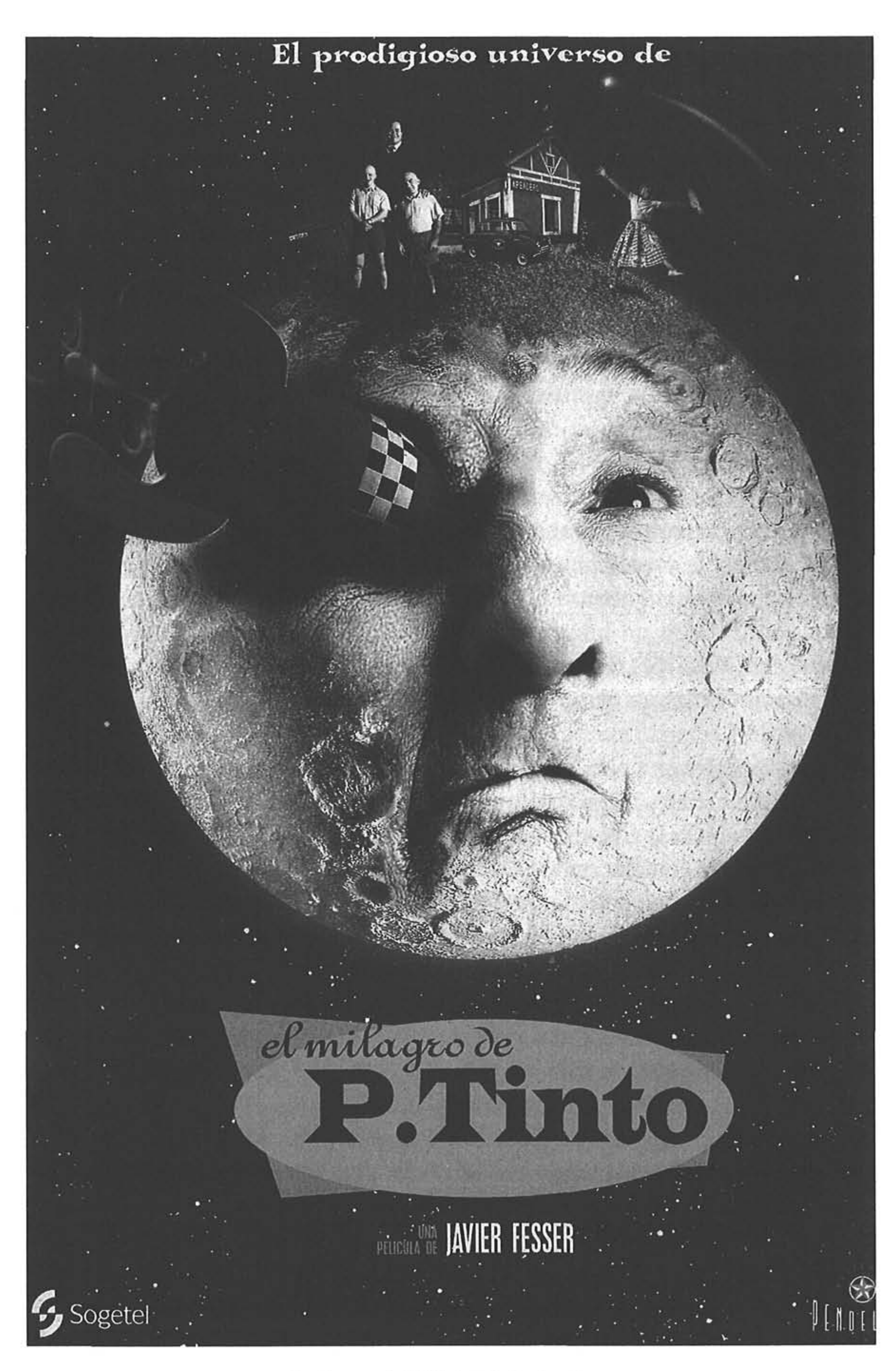
Tras una película hay un proceso casi artesanal, a lo largo del cual se escriben numerosas versiones del guión, como es mi caso con *Pídele cuentas al Rey.* La historia de este largometraje comienza cuando Pedro Costa, productor de *Amantes* (1991), de Vicente Aranda, y *La buena estrella* (1997), de Ricardo Franco, conoce un anterior trabajo mío, *Solas en la tierra* (1997), un documental sobre las viudas de los mineros asturianos cuya realización supuso una de las experiencias más impresionantes de mi vida. Con esa referencia previa, presenté a Costa la primera versión de *Pídele cuentas al Rey.* Fue así como, interesado por el proyecto, se hizo cargo de su desarrollo y dispuso nuestro trabajo en común, comenzando por la elección de un reparto encabezado por Antonio Resines y Adriana Ozores. Dadas las actuales circunstancias, sería muy vanidoso afirmar que el director es el centro de una película, sobre todo en los noventa, la década de los productores. Es indudable que hoy son ellos quienes mandan. Acostumbrado como estaba a la independencia, me veo ahora involucrado en un toma y daca enriquecedor, muy creativo y gratificante, con un hombre de la experiencia de Costa, que ha sabido enfocar nuestra tarea de un modo excelente.

La idea seminal de este largometraje surgió cuando leí la noticia de un matrimonio que viajó a pie desde unos astilleros de Galicia hasta el Palacio de la Moncloa con el fin de solicitar trabajo. Más adelante conocí a una investigadora que preparaba su tesis doctoral en la Universidad de Sala-

manca. En su pesquisa en torno a las Casas Reales europeas, destacaba el gran número de cartas que allí son enviadas; cartas que reclaman derechos laborales y cuestiones afines. Cohesionado en torno a estas dos líneas, el guión relata una reivindicación individual de lo más peculiar. Un accidente sirve de pretexto para cerrar la mina y uno de los afectados decide tomar de la mano a su familia y caminar hasta Madrid, para pedirle al Rey que intervenga en el asunto. A lo largo de esa caminata, el minero se expondrá al ridículo, a la desesperación y al conflicto familiar.

Con un argumento semejante, no me resisto a destacar las historias fascinantes que se ocultan tras la leyenda de la minería. Es un entorno que conozco bien: fuerte, familiar, pero bastante olvidado por el cine, salvo excepciones como *Mieres del camino* (1926), de Juan Díaz Quesada, *Las aguas bajan negras* (1948), de José Luis Sáenz de Heredia, y *Doblones de a ocho* (1990), de Andrés Linares. Mi propósito es reflejar la cuenca minera, un ambiente aluvional, feísta, distinto de las playas y prados asturianos que suele captar nuestro cine. Por lo demás, pese a tratar un asunto local, esta película contiene una serie de temas universales que yo pretendo abordar con un humor contenido, norteño, próximo al espíritu de *Happiness* (1997), el filme de Todd Solondz. No es casual, por tanto, que juegue con el tremendismo y la crudeza a la hora de plantear situaciones cómicas.

De toda esta nueva generación de cineastas, en la que me incluyo, podríamos destacar el fructífero diálogo que mantiene con la figura del productor. Tal vez a éste le interesa esa buena comunicación y también el tipo de historias que podemos contar. Vemos así aparecer a gran número de debutantes, cada cual con sus inquietudes, respondiendo a muy diversos gustos y tendencias. Lo novedoso de esta coyuntura sólo tiene, a mi modo de ver, una faceta inquietante, también asociada al trabajo del productor, y es la excesiva promoción. Me desazona pensar que un director puede convertirse en objeto de mercadotecnia. Si revisamos la historia del cine español descubrimos numerosos filmes que nadie vio e incluso muchos que no llegaron a estrenarse. Pues bien, ahora podemos caer en el extremo contrario. No hace mucho, Almodóvar comentaba que cuando solicitan sus películas en los festivales, también requieren su asistencia. En contraste con este tipo de obligaciones, opino que un director es alguien que lanza la piedra y esconde la mano, alguien ajeno al primer plano, como sucedía en otros periodos del cine. Aún no alcanzo a entender por qué motivo un realizador ha de convertirse en un actor más en el juego promocional. Seguramente, como advierte Fernando Trueba, no hay más remedio que acceder a ello, aun a pesar de todas estas conjeturas.



El milagro de P. Tinto, de Javier Fesser

El director en su laberinto

Gracia Querejeta[1]

Terminaba ya un anterior proyecto cuando me puse a pensar cuál sería mi nueva película y así, de un modo natural, surgió la historia de tres hermanas que han de hacer un viaje para entregar las cenizas de su madre a otras personas. Un punto de partida pequeño, pero suficiente para que, una vez se lo hube contado a Elías Querejeta, empezásemos a trabajar en el guión del filme que habrá de titularse *Cuando vuelvas a mi lado* (1999).

Ya llevábamos tres meses escribiendo y nos detenía un atasco. Fue entonces cuando propuse la posibilidad de que alguien observase aquellas páginas y diese ideas para escapar del embrollo. La persona sugerida por Elías para tal fin fue Manuel Gutiérrez Aragón, director y guionista que conoce bien nuestra mecánica de trabajo, en apariencia muy caótica. En semejante circunstancia, Manolo ha trabajado como un psicoanalista; no ha escrito diálogos ni secuencias, pero ha hecho propuestas.

A la hora de rodar, el trabajo con los actores ha sido estupendo. Encabezan el reparto Marta Belaustegui, Jorge Perugorría, Mercedes Sampietro, Adriana Ozores y Julieta Serrano, y con todos ellos he disfrutado mucho a la hora de filmar, cosa que no me había sucedido en mis dos anteriores largometrajes, porque siempre había algún intérprete –no citaré nombres– que ocasionaba problemas.

Contamos con la presencia de tres actores franceses porque participamos en los fondos Eurimages, lo cual significa que hay una cuota de técnicos o intérpretes procedentes de Francia. Eurimages es un fondo de ayudas a la cinematografía europea que ofrece varias posibilidades a la hora de financiar proyectos. En realidad, *Cuando vuelvas a mi lado* es una coproducción con Francia, así que espero no tener problemas para estrenar allí. Otra película mía, *El último viaje de Robert Rylands* (1996) se exhibió en aquel país, pero no fue demasiado bien. Me inclino a pensar que al público francés no le gusta mucho el cine español, salvo excepciones como Pedro Almodóvar, Bigas Luna y Carlos Saura. No les gusta Fernando León, no les gusta Julio Medem, y sin embargo, creo que el cine francés actual es infinitamente más pesado y aburrido que el realizado en España.

[1] *Directora de cine y guionista.*

No va a existir nuestro cine sin coproducciones, de modo que todas las productoras españolas se acogen a esa fórmula con el fin de estrenar con mayor facilidad en el exterior. Aun así, una película hispanofrancesa, caso de *Cuando vuelvas a mi lado,* tiene garantizado el estreno en París, pero no su comercialidad.

Dejando a un lado el mercado exterior, lo cierto es que en España se están haciendo más películas y hay un mayor interés del público por ver su propio cine. Por otra parte, la oferta es muy diversa y no cabe agruparla ni siquiera con etiquetas como la de los *nuevos realizadores,* que ya no somos ni tan nuevos ni tan jóvenes. Todo ello no significa que hayan desaparecido las dificultades de la industria: hay problemas estructurales y de distribución. En lo que se refiere a este último aspecto, viví una experiencia significativa con *El último viaje de Robert Rylands,* rodada en inglés con actores británicos, pese a lo cual se topó con la enorme complicación que significa estrenar en Inglaterra, algo extremadamente difícil, dado que los ingleses cuentan con su propio mercado, el estadounidense, y sólo admiten a ciertos cineastas españoles, entre los cuales se cuentan Víctor Erice, Bigas Luna y Pedro Almodóvar.

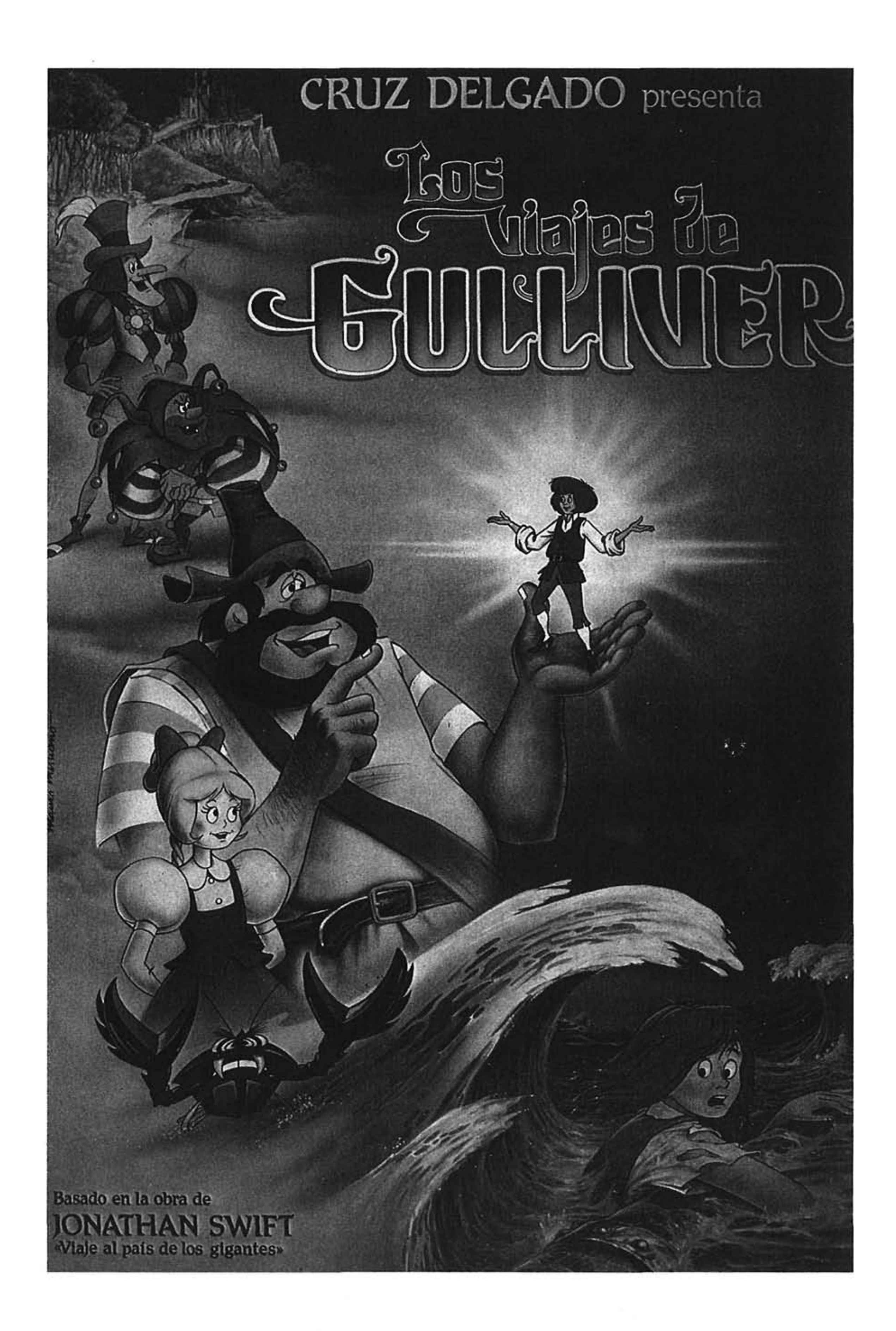
No filmé aquella película en inglés con una expectativa de mayor distribución, sino porque la historia sucedía en Oxford y con personajes de allí, por lo cual no tenía ningún sentido que hablaran en español. En un momento dado dije que este filme formaba una trilogía junto a *Una estación de paso* (1992) y *Cuando vuelvas a mi lado,* pues los tres títulos comparten la figura de un padre desaparecido. Sin embargo, se trata de obras independientes: de *Una estación de paso* alguien dijo que se asemejaba a una cebolla con distintas capas, algo parecido a lo que sucedía con *El último viaje de Robert Rylands.* Quizás en *Cuando vuelvas a mi lado* el núcleo de la cebolla esté desnudo y por ello se ofrezca con mayor contundencia.

Tal vez, hasta llegar a este punto, mi evolución haya sido poco usual. Era una niña cuando interpreté uno de los personajes de *Las palabras de Max* (1977), de Emilio Martínez Lázaro. Pero aunque recibí ofertas para seguir el camino de la interpretación, tenía muy claro que no iba a dejar el colegio por ser actriz. En cambio, siempre me interesó el trabajo al otro lado de la cámara. Fui auxiliar en el equipo de dirección de *Dulces horas* (1981), de Carlos Saura, y allí fue donde me di cuenta de lo que me gustaba este oficio. Luego llegó el proyecto global *Siete huellas,* un conjunto de siete cortometrajes entre los cuales figuraba uno mío, *Tres en la marca.* También comencé a rodar documentales, empezando por *El viaje del agua* (1990), y aún continúo haciéndolo, pues lo considero una buena escuela que además

me divierte; es una manera totalmente distinta de hacer cine, más ágil y directa.

De todo el proceso de elaboración de una película, el montaje es el momento en el que se sufre en menor medida: resulta gozoso ver aquello que has hecho y ordenarlo, reunirlo. Sufro mucho más a la hora de redactar el guión, un trabajo solitario a través del cual construyo los pilares de la película. Y si el guión está mal –es obvio–, también lo estará todo aquello que venga detrás.

A propósito del guión, vale decir que nunca había sucedido aquí lo que nos ocurrió con *El último viaje de Robert Rylands:* acabar delante de un juez. Es legítimo que a un autor literario no le guste la película para la cual ha vendido los derechos de su obra, pero ese tipo de polémicas nunca habían terminado en los tribunales. En este caso, la sentencia le da la razón a Javier Marías, basándose en que el contrato que firmamos con él especifica «compra de derechos para la adaptación de la novela *Todas las almas»,* y según esa sentencia lo que yo he hecho no es una adaptación. Pero cuando nosotros empezamos a pagar esos derechos con toda la buena fe, aún no sabíamos qué guión íbamos a tener entre manos, y de hecho empezamos nuestro trabajo pensando que realizaríamos una película más cercana a la novela de lo que resultó al finalizar la escritura, dos años después. Hemos recurrido la sentencia y no sé lo que sucederá en el futuro, pero en el caso de que sigan fallando a favor de Javier Marías, se planteará un precedente complicado, pues a partir de ese momento los contratos de venta de derechos firmados entre productores y autores literarios habrán de tener tal número de cláusulas que serán tan gruesos como un listín telefónico.


CRUZ DELGADO presenta
Los viajes de
GULLIVER
Basado en la obra de
JONATHAN SWIFT
«Viaje al país de los gigantes»

Elementos para una teoría del fetichismo

Luis García Berlanga[1]

Acostumbrado a estas miserias que vivimos en España alrededor de toda producción cinematográfica, conocer en Madrid al francés Christian Ferry fue toda una revelación. Piénsese que con él descubrí lo que ha de ser un productor o, cuando menos, el productor deseado por cualquier director. Para definir mi reacción he de aclarar que Ferry llevaba por esa época (1972) las gestiones de Paramount en Europa y además estaba perfectamente enterado de quién era yo y del cine que hacía. Por si ello no bastara, me propuso realizar dos películas a cargo de la Paramount, una de las cuales debía protagonizar Philippe Noiret. El caso es que tenía yo a mano dos argumentos que había comentado a Rafael Azcona, el guionista con quien he trabajado hasta iniciarse un progresivo distanciamiento entre ambos. Un distanciamiento que, dicho sea de paso, acabó en divorcio –ahora tramitamos la nulidad matrimonial en Roma–. También conviene saber que aquellas dos ideas eran mías, porque Rafael, aunque tiene ocurrencias muchísimo mejores que todas las que yo haya podido discurrir, nunca ha querido que la película naciese de él.

Pero vamos con el primero de los argumentos, titulado en principio *A mi querida mamá en el día de su santo.* Era éste un proyecto cuyo personaje central, un solterón, debía ser encarnado por José Luis López Vázquez. Toda la historia giraba en torno a este cincuentón, encerrado en su casa y sometido a la tiranía de su madre, una marquesa. Se entiende así cómo una criada viene a terminar con la soledad del protagonista cuando éste se enamora de ella. Me gustaría, a propósito de este argumento, ejemplificar cuánto me gusta la escatología, puesto que se trata de algo que me ha divertido siempre. No en vano crecí escuchando chistes marrones, como casi todos los niños españoles, y me aficioné a ellos a pesar de lo escrupuloso que soy para la limpieza y los microbios. Pues bien, a cuenta de semejante inclinación viví una experiencia ilustrativa del modo en que operaban la censura y los productores de aquellos últimos años del franquismo. En una

[1] *Director de cine. (Declaraciones recogidas durante la mesa redonda celebrada el 7 de abril de 1999 en la Fundación Cultural Mapfre Vida, dentro del curso* Esencia de verbena: Las máscaras de la modernidad, *dirigido por Agustín Sánchez Vidal).*

de las escenas del proyecto aludido, el protagonista se siente liberado de la madre y, a modo de rebelión, decide abrazar y besar apasionadamente a su pareja en la habitación donde ronca la marquesa. Pero es en ese instante cuando esta última contesta desde el interior del sueño en forma de una ventosidad monumental. Cuando enviamos el guión a la censura, nos dijeron que prohibían la película precisamente por esa escena. Incluso el productor, muy acalorado, decía que no había pasado un rato peor en su vida. Curiosamente, pocos años más tarde, este mismo señor y las señoras que había en su entorno reían una gracia parecida en un filme americano, *Diez, la mujer perfecta* (1979), de Blake Edwards. Y es que hay bastante hipocresía en relación a lo escatológico.

Todo esto me conduce a otros dos desatinos, a los cuales voy a referirme para completar el dibujo de aquel período. A partir de fábulas de Jean de Lafontaine, quedó planteada una coproducción hispano-ítalo-francesa, *Las cuatro verdades* (1962), dividida en varios episodios. A este propósito se hicieron cargo de su dirección René Clair, Hervé Bromberger y Alessandro Blasetti, en tanto que yo dirigí el episodio español, protagonizado por un organillero, castizo típico, para cuya interpretación había pensado en López Vázquez. Primera consecuencia de trabajar en coproducción: impusieron a Hardy Kruger para el papel. Y así fue cómo, para lograr que su imagen de alemán típico cuadrara con el personaje, tuvimos que cambiar el guión, diciendo que era albino. En la misma línea de penalidades, trabajé en otro proyecto cuya figura central era cónsul de un país latinoamericano. Cuando su fragata entra en el puerto de Cartagena, una revolución en su tierra de origen le fuerza a permanecer junto a los 250 marinos que tripulan el barco. Yo había escrito el papel con vistas a que lo interpretase Vittorio de Sica. Sin embargo, cuando un productor español terminó de leer el guión, me señaló: «Estupendo, pero el cónsul éste lo tiene que hacer Marisol».

Una vez desechado el proyecto de *A mi querida mamá en el día de su santo,* se decidió iniciar la producción de *Tamaño natural* (1973), película que aborda la fascinación que una muñeca despierta en el personaje principal. Poco antes de viajar a París para el rodaje, terminé de escribir el guión con Azcona, con quien aposté qué pasaría si, en la vida real, un hombre viviera con una muñeca. Mi opinión era que jamás hablaría con ella, pese a que nuestro guión mostraba ese diálogo. Dado que faltaban alrededor de diez meses para el comienzo de la filmación, pude comprobar en París quién de los dos estaba acertado.

Lamentablemente, ocurrió algo calamitoso. Gracias a la generosidad del productor francés, había ocupado un hermoso apartamento, en un barrio de lujo. Era la primera vez que vivía solo, así que no se me ocurrió nada más

normal que ir a comprar alimentos para luego utilizar aquella maravillosa cocina. No sé por qué, pero al intentar freír un huevo, se propagó un incendio, así que me puse a echar agua. Resultado: mi estreno en París de la mano de un hombre tan espléndido culminaba ese día con la llegada de los bomberos. Todo aquello no podía ser más estremecedor.

Pero sigamos con el asunto de la muñeca. Para conseguir acostumbrarme a la convivencia con esta figura, debía comprarla, pero sólo encontraba los modelos hinchables de las *sex-shops.* Hubo suerte y una empresa fabricó un maniquí completo y desmontable. Aunque estaba hecho de plástico, su belleza era enorme, así que resultaba ideal para convivir con ella durante los cuatro meses previos al rodaje.

Hacía muchas cosas con esta muñeca. Por ejemplo, la colocaba sobre una mecedora, en la entrada del apartamento, con un pitillo entre los dedos. Cuando esperaba una visita, movía la mecedora para que se balancease a su entrada. Otro de mis placeres consistía en comprar para ella ropa bastante cara, zapatos e incluso medias. Me considero muy fetichista, de modo que disfruto con todos los instrumentos de la seducción. De hecho, metí la muñeca en mi cama e intenté con ella las cosas que hacemos con las mujeres normales, pero lo cierto es que fracasé tanto con ella como con las señoras biológicas. Y pese a que nunca le dirigí la palabra, también perdí la mencionada apuesta con Azcona. Ocurrió un día, a las ocho de la mañana, cuando vino a recogerme un coche de la productora. Me llamaron desde la portería, salí corriendo y, al pasar junto a ella, le dije: «Adiós, chata». Fue lo único que hablé con esta maravillosa criatura.

Mucho más perfecta que aquella con la cual conviví, la muñeca usada en la película llegó a costar nueve millones de pesetas[2]. Tanto subió el presupuesto que cuando el presidente de la Paramount se enteró, llegó a decir: «Por ese dinero que contraten a Brigitte Bardot y que se esté quieta». A modo de curiosidad, cabe señalar que no es la primera vez que Bardot aparecía en mi carrera. Por culpa de Benito Perojo, ella no interpretó mi película *Novio a la vista* (1954)[3]. Era entonces una desconocida, así que viajé a París para hablar con su representante con vistas a un contrato. Todo estaba dispuesto, pero cuando comenté a Perojo que había descubierto a una chica monísima, con la edad ideal para el personaje, él me respondió: «Cierto, es monísima, pero tenemos que esperarla ocho días y por una des-

[2] *Henry y Assola y Giulio Thomassy, dirigidos por Alexander Trauner, fueron los encargados de crear este sofisticado maniquí.*

[3] Novio a la vista *fue producida por Benito Perojo y rodada en los estudios C.E.A. El argumento era obra de Edgar Neville, quien asimismo escribió el guión junto a Berlanga, Juan Antonio Bardem y José Luis Colina. Josette Arnó fue la actriz encargada de sustituir a Brigitte Bardot en el reparto.*

conocida no espero ese tiempo». Hubiese sido una delicia rodar con Bardot. Quién sabe si a lo mejor me hubiera convertido en su primer marido o algo así.

Para la fabricación de la muñeca estuvimos en contacto con diversos artistas. Conocí al pintor inglés Allen Jones y también supe de un surrealista francés, Pierre Molinier, amigo de Breton y famoso por unas fotografías en las que singularizaba su soledad. Molinier había creado un universo propio; vestido de mujer, se sodomizaba con tacones de zapato femenino y, a raíz de ese ejercicio biológico, moldeaba figuras que nacían de su propio semen. Mantuve correspondencia con él hasta que se suicidó en 1976. Por la fecha del matasellos, supe que la última carta me la escribió a mí. Aunque hacía cosas tremendas –disparaba diariamente contra un crucifijo en su jardín–, demostró tener un cerebro extraño con parcelas que me apasionan. Su personalidad influyó mucho en *Tamaño natural.*

Para escribir este guión, también nos fijamos en otros hombres relacionados con muñecas, caso de Ramón Gómez de la Serna. Incluso hubo un aristócrata, el Conde de San Luis, que vivió tres o cuatro años con una muñeca, y se sabe también que los barcos antiguos llevaban una muñeca de madera para el desahogo de los marineros.

Otro increíble vínculo con un maniquí es el sostenido por el pintor expresionista austriaco Oskar Kokoschka. Como otros grandes de la intelectualidad europea, Kokoschka vivió una relación sentimental con Alma Mahler, una mujer con un recorrido increíble, primero casada con el músico Gustav Mahler, más tarde con el arquitecto fundador de la Bauhaus, Walter Gropius, y finalmente unida al escritor Franz Werfel. El caso es que cuando ella se va de su lado, Kokoschka queda tan desesperado que toma la resolución de encargar a un artesano una muñeca con la imagen de su amada. Fue gracias a los familiares de un miembro del equipo, descendientes del pintor, que pudimos conocer algunos detalles de su correspondencia. En una de sus cartas, Kokoschka llegó a mencionar el número de pelos que debía llevar la muñeca en su sexo: 1.212. Por lo que sabemos, convivió un año junto a esta figura, pero al final decidió matarla, de modo que un día, después de emborracharse con sus amigos, la decapitaron. Luego, tras depositarla en un ataúd, fueron al cementerio de Viena para su entierro, pero al día siguiente los detuvo la policía porque una vecina creyó que habían asesinado a una mujer. Por supuesto, la cosa se aclaró cuando abrieron el féretro.

He de confesar que con *Tamaño natural* quise hacer una película muy cerrada e íntima. Ya el guión nació con un gran espíritu misógino, y así lo resaltan sus últimas líneas: «La muñeca sale a flotación, indestructible

como toda mujer[4]. Más tarde, al rodar, quisimos tener un cuidado exquisito en que no hubiese la más mínima turbación erótica. Con todo, no había en esa propuesta un pudor personal, pues me considero erotómano. Es tanto lo que me apasiona el mundo femenino que quiero penetrar en él, pero no a través de los orificios clásicos, sino en su totalidad. Por otro lado, al tratarse de un ser biológicamente superior, la mujer acaba convirtiéndose en un tirano, y el tirano siempre fascina y despierta deseos de derribarlo, tal y como refleja la película. Todo ello fue desaprobado por las feministas, quienes llegaron a protestar frente a los cines donde se exhibía. Normalmente, las mujeres no perdonan aquella escena en que Isabelle (Rada Rassimov) es encerrada por su marido en un armario.

Lo curioso es que durante la filmación también hubo algún escollo. Uno de los miembros del reparto era Valentine Tessier, la gran actriz francesa, encargada de interpretar a la madre de Michel. Siempre, a la hora de rodar, yo me acercaba y le hablaba en francés. Luego ella solía preguntarle a Piccoli: «¿Qué me ha dicho este señor de pelo blanco?». Por suerte, con Piccoli existía una mayor complicidad. Conforme a mi experiencia, los actores son unos minusválidos con quienes mantengo una relación sadomasoquista. Cuando tratan con el director, pretenden que éste los mime y oriente. Pero un actor debe saber construir su personaje, y así ocurre con todos los intérpretes que trabajan conmigo. En cierta ocasión rodé con Adolfo Marsillach y me preguntó: «¿Cómo quieres que haga esto?», a lo que yo respondí: «Bien». Con esta idea, llegué a plantearle a José Luis Garci una apuesta: en un momento dado, yo dejaría que mis actores improvisaran como les diera la gana, de acuerdo con el patrón de sus personajes. Al final, ellos mismos cortarían la filmación de ese plano que, una vez integrado en el montaje, funcionaría perfectamente. De hecho, así empezó el cine hasta que comenzó a imponerse el guión –la «Gestapo» de la película– como un medio de control por parte de la censura y los productores.

Siempre he sido un perseguido por la censura. Fue un amigo quien, ya en democracia, me contó que, durante una reunión de censores, leyeron un guión mío que comenzaba así:

“Primer plano: Vista general de la Gran Vía madrileña». Y uno de ellos detuvo la lectura diciendo: «¡Un momento! Un plano de la Gran Vía no

[4] *En la última secuencia, el odontólogo protagonista (Michel Piccoli) concibe la idea del suicidio como única salida posible al delirio que despierta en él su muñeca, violada la noche anterior por un grupo de emigrantes españoles. Para su desgracia, cuando el automóvil donde ambos viajan queda hundido en las aguas del Sena, el juguete sale a la superficie, reclamando la atención de un hombre que observa la escena desde un puente. Con ese plano que insinúa un nuevo sujeto en el desahogo fetichista, concluye la película.*

dice nada, pero tratándose de Berlanga... ¿Quién nos dice que no pone a cuatro obispos saliendo de *Pasapoga*?». Lo que más me molestó de la historia es que mi amigo hubiese tardado tanto en contarla. Si me lo hubiera explicado quince años antes, habría metido la secuencia en la película.

Por lo común, los censores tenían mucha más imaginación que nosotros. Cuando preparaba el rodaje de *Los jueves milagro* (1956), tuve que reunirme con un sacerdote, el padre Garau, por otro lado simpatiquísimo. Recuerdo que solía decirme: «Berlanga, usted creerá que soy un cura antiguo, pero yo he sido el clérigo más moderno. Aquí donde me ve, he sido perseguido por mis superiores, ¿y sabe usted por qué?... Porque yo fui el primer cura que llevó reloj de pulsera». Según supe más tarde, ese gesto tenía una razón de ser, pues lucir un reloj podía romper la seriedad de la liturgia.

También pude conocer la opinión de Franco sobre mí gracias a un amigo productor a quien le contaron algo que sucedió durante un consejo de ministros. A raíz de un artículo sobre mi cine aparecido en *ABC,* empezaron los asistentes a comentar que yo era comunista, y Franco los calló diciendo: «No, no es un comunista». Hizo una pausa –cuando me lo explicaron casi pensé que me iba a defender– y luego afirmó, tajante: «No, Berlanga es mucho peor. Es un mal español».

Así las cosas, he estado en lugares muy ligados a la izquierda y la derecha. Me considero un libertario y me gustaría terminar como libertino, pero aún no lo he logrado. Al final, como se destaca en mi última película, no llegamos nunca a Tombuctú, ese lugar que expresa nuestro deseo de huir de las trampas cotidianas. Llegado a este punto, de nuevo he de volver al rodaje de *Tamaño natural,* pues fue allí, en la capital francesa, donde se me ocurrió la idea de *París-Tombuctú* (1999). Michel Piccoli se enamoró del argumento y compartía la ilusión de filmar de inmediato esta película, pero yo regresé a España y, entre unas cosas y otras, no hemos podido llevar a término este proyecto hasta ahora.

Además de participar el mismo actor protagonista, ambas películas tienen mucho en común. El personaje central es un cirujano plástico que, hastiado de su profesión, su mujer y su amante, decide suicidarse. Pero he aquí que cuando sale al balcón de su clínica, ve a uno de esos tipos encantadores que dan la vuelta al mundo en bicicleta, y como en el vehículo hay un letrero, «París-Tombuctú», el cirujano decide viajar hasta Tombuctú recorriendo el Mediterráneo. En el fondo, busca esa ciudad mítica, considerada el fin del mundo en la literatura francesa de los años treinta. Pero al viajero le sale un forúnculo y debe detenerse en un pueblecito para que lo curen, y ahí es donde se topa con una galería de personajes españoles. Quien pri-

mero lo atiende es la farmacéutica, Conchita Velasco, una mujer madura que conserva sus encantos. Su hermana ha sido monja y mató a dos o tres de ésos que matan las monjas para que no padezcan. Ambas creen ser hijas naturales del torero «Manolete» y tienen otro hermano, diseñador de zapatos, a quien han localizado a través de uno de esos programas espantosos que buscan a las personas desaparecidas. Entre los demás personajes, destacan un enano que trabajaba en la compañía «Los Vieneses» e iba a la tertulia de Pombo, un fabricante de sanitarios que ha ideado un inodoro con teléfono y televisión, y un cura que está en la cárcel, acusado de asesinar a un árbitro de fútbol. Piccoli, bien es verdad, entiende todo esto desde el asombro. En un principio yo pensaba que no comprendía la película, pero ayer me llamó por teléfono para decirme que le parece loca y maravillosa.



Cuarteto de La Habana (1999), de Fernando Colomo

PECATA
MINUTA

ELENA IRURETA - LOLI ASTOREKA - ANE GABARAIN - AITZPEA GOENAGA
Itziar Lazcano - Ione Irazabal - Maruchi Fresno - María Isbert - Carlos Lucas
Hijas del Sol - Ramon Ibarra - Elena Dueñas - Marivi Bilbao - Paco Sagarzazu
Ayte. Dirección: Telmo Esnal Dirección Artística: José Ibarrola Sonido: Aurelio Martínez Fotografía: Kiko de la Rica Música: Ramón Torre Lledó
Montaje: Julia Juaniz Guión: Felipe Loza y Ramón Barea Jefa de Producción: Oihana Gardoki Productor: José María Lara
Una producción de José María Lara P.C. y Alokatu S.L. DIRIGIDA POR RAMON BAREA

Cine Company Con el apoyo del Gobierno Vasco   Con la participación de CANAL+ 

Pecata Minuta (1999), de Ramón Barea

El oficio de recordar

Rafael Azcona[1]

Cuando leí la novela *Tranvía a la Malvarrosa,* de Manuel Vicent, me gustó tanto que, modestamente, propuse a José Luis García Sánchez que la leyera con el propósito de animarlo a dirigir su adaptación cinematográfica, cosa que hizo en 1997. En este sentido, es verdad que durante la lectura me reconocí en el adolescente protagonista, pero sólo en parte, pues provengo de otra latitud. Manuel escribe acerca de Valencia, y Levante siempre ha sido una tierra más libre que aquélla donde nací, La Rioja. Visto con esta luz, me viene a la memoria el párroco del pueblo de mi madre, alavesa, diciendo en su homilía: «¡En esa Babilonia moderna que es Vitoria..!»

La novela de Vicent es una obra sensorial y este carácter no parece habitual en nuestras letras, dado que la literatura española ha ofrecido durante demasiado tiempo textos químicamente puros, en los cuales la gente no sudaba, no comía, y pensaba, sólo pensaba. Quien protagoniza la novela es un niño disfrazado. Está disfrazado para que los mayores no sepan quién es en realidad y tampoco adviertan lo que lleva dentro, como a mí me sucedió cuando era un adolescente. Y al pasar ese muchacho por Valencia le ocurre lo mismo que mí en Madrid: puede quitarse la careta y reconocer a los suyos con una mirada. Descubre así personas que le prestan libros, personas que entienden el amor y las relaciones de otra manera. Personas, en definitiva, que abren horizontes nuevos en su vida.

Adaptar este libro al cine fue una tarea fácil, porque su autor, dotado de una extraordinaria capacidad de fabulación, ha descrito tan magistralmente ambientes y personajes que casi me limité a pasar un *scanner* por sus páginas para completar el guión. Hubo, bien es verdad, un contraste de pareceres con el director, más joven que yo. García Sánchez discutía conmigo acerca del hecho de pasar de un medio rural a la ciudad, y le confirmaba yo las dificultades y la persecución que vivían los jóvenes de mi tiempo. De ello es muestra que si un chaval estaba sentado con su novia en

[1] *Guionista (Declaraciones recogidas durante la mesa redonda celebrada el 12 de abril de 1999 en la Fundación Cultural Mapfre Vida, dentro del curso* Esencia de verbena: Las máscaras de la modernidad, *dirigido por Agustín Sánchez Vidal).*

un café, tomando chocolate con picatostes, y tenía la debilidad de cogerle la mano a la joven, el camarero se acercaba de inmediato para exclamar: «¡A mí nadie me pone el gorro!», cosa que nunca he entendido lo que quiere decir. Con idéntica inquietud, la ocupación exclusiva de los guardias del Parque del Retiro era perseguir a las parejas, y si descubrían a dos jóvenes dándose un beso entre las frondas, decían aquello de «¡Te cogí!».

Hemos de reconocer que España, en aquella época, era un lugar horrible. Sin duda, cualquier tiempo pasado fue peor. Por ejemplo, en lo que hace al mundo audiovisual, carecíamos de esa ventana que es la televisión. En mi casa había una ventana, pero no daba a ninguna parte; tan sólo veíamos una pared. Y resulta, en esto, que ahora puedo ver por el monitor estupendos conciertos de música clásica que, de lo contrario, no vería nunca. Algo parecido sucedía con los chicos cuya ilusión consistía en ser directores de cine, limitados a los libros en su formación, pues fuera de los textos no había manera de aprender nada. Quien vivía en Madrid podía ir al cine, pero en provincias existía un tío con una bicicleta, llevando los rollos de un pueblo a otro. Era una cosa tristísima, pues se hacían muy pocas copias. Por esa razón, cuando alguien conseguía viajar a París, se pasaba doce horas viendo películas en la Cinemateca. Todo esto es muy diferente ahora, pues cabe la posibilidad de comprar o alquilar vídeos en unos grandes almacenes, accediendo así a una formación audiovisual del todo diferente.

A decir verdad, pese a la luz, alegría, música y olores que ofrece la novela de Vicent, también refleja mucho sufrimiento, pues el protagonista desea escapar de la sociedad que habita, sin saber bien cómo hacerlo. En este aspecto, se trata de un libro de iniciación. Despojándose del disfraz, el chico consigue alcanzar la madurez, y con ello quedan atrás muchas cosas. Ahí están el burdel, los amigos, las noticias burdas, el machismo. Sin embargo, cuando recibe información, se transforma en un ser mejor. Configuran ese nuevo carácter personajes como el profesor que le presta libros y guía sus pasos hasta una de esas librerías que había entonces, donde uno entraba haciéndose el imbécil para conseguir textos prohibidos.

Lo cual viene a destacar uno entre tantos atrasos de aquella época. Naturalmente, la gente pasaba el rato en el café, pero era porque resultaba insoportable el frío de las casas, auténticos ventisqueros, y en los cafés había calor animal. Es más, en un pueblo de Álava he ido a un cine que se calentaba con un rebaño de ovejas que allí encerraban durante la noche. Reflexionando sobre todo esto mientras preparábamos la película, García Sánchez me dijo algo que para mí no sólo es verdad, sino también muy esperanzador: «Entre la mentalidad de mi abuelo y la de mi hija hay más diferencia que entre la física de Newton y la de Einstein». Cierto es que no

coinciden el progreso material y el progreso moral, pero ¿qué le vamos a hacer? Con esta inquietud, un amigo mío le decía a Pío Baroja: «Don Pío, yo no creo en el progreso», a lo cual contestaba el escritor: «¡Ah! ¡Entonces usted no toma aspirina!».

Si hago memoria, recuerdo que de niño tenía la impresión de que las cosas eran para toda la vida. Se da el caso de que cuando te compraban unas botas, clavaban tachuelas en la suela para que no se gastaran, de forma que me resbalaba constantemente. Ahora se abusa del consumo y derrochamos de forma horrible. Tanto, que uno se avergüenza. A pesar de todo ello, también es verdad que se habla de los grandes almacenes con un sentido demasiado peyorativo. Azorín decía que, al visitar una ciudad, lo primero que hacía era visitar el mercado. Por lo general, acudo con frecuencia al supermercado porque veo que la gente está muy contenta. Se trata de un pasatiempo fantástico, porque muchos van allí para no comprar nada. Incluso hay familias que envían a los mayores con unas pesetas o la tarjeta de crédito para comprar algo, y así permanecen ocupados y se sienten muy útiles, tanto como mi abuelo, campesino, cuando arreglaba los arneses o afilaba una hoz. Van con sus carritos, se hacen unos líos espantosos y tardan mucho en pagar, pero acuden, como los demás, a esa especie de templo de la economía de consumo que son los grandes almacenes.

En lo que a mí toca, cuando compro, me siento tonificado. Soy aficionado a los utensilios de oficina y tenía un amigo, Tono, a quien le gustaban incluso más que a mí, a tal extremo que, cuando le dieron un Seat 600 en aquel tiempo en que resultaba tan difícil tener coche, lo primero que hizo fue venderlo para luego irse a Tánger y allí adquirir material de oficina. Mucho han variado desde entonces las circunstancias de nuestra sociedad. Ahora se habla, por ejemplo, de aspectos negativos de la juventud. Ha pasado siempre que el joven es hasta disoluto, pero no creo que sean peores los chicos de hoy. La televisión habla de los malos, pero eso me recuerda lo que dijo una vez mi sobrino. Era pequeño y cierto día se metió en la lavadora. No lo encontraban, así que provocó un horrible disgusto a la familia, pero al decirle: «Tienes que ser bueno», él contestaba: «Es que si soy bueno me aburro». Los responsables de la televisión saben que los buenos aburren mucho y destacan a los malos. No obstante, el número de jóvenes bondadosos es infinitamente superior. Los chavales de ahora van menos disfrazados que yo cuando tenía su edad.

Por muchos que sean los abusos cometidos en el ámbito de la cultura audiovisual, no creo que imposibiliten la creación de esa maravilla que es el fenómeno literario. Además, si al espectador no le da tiempo a reflexionar sobre aquellas imágenes que, reiteradamente, vuelcan en su casa, su

defensa es apagar el receptor. Y en este ámbito, no creo que una imagen valga más que mil palabras. Puede ser que valga más que mil palabras mostrar un triángulo, pero la palabra *otoño* es muchísimo más sugerente que una fotografía del Parque del Retiro en otoño.

Frente a toda esta defensa de lo audiovisual, reconozco que me agrada más leer que ir al cine. Para ver una película en una sala es preciso salir de casa y constituirse en público. En cambio, para ejercer la lectura basta meterse en la cama, encender la luz y, si no se comprende algo, retroceder unas páginas. Si veo una película, la velocidad resulta excesiva para mí, así que tengo que preguntar constantemente a mi compañero de butaca.

Con todo, y dejando aparte mi pasión por los libros, sucede a veces que al ver una película he tenido la sensación de que me enriquecía y me explicaba la realidad con la lucidez de un gran texto literario. La única contrariedad es que no se haya producido una manera de narrar cinematográficamente cuentos o novelas-río; toda película debe durar entre hora y media y dos horas, lo cual suele obligar a comprimir o extender los escritos adaptados. Sin embargo, al existir el vídeo, no debiera darse un problema como ése, pues la duración en tal formato es muy flexible.

Aparte de un lector empedernido, soy un novelista frustrado. En el mundo hay dos objetos particularmente hermosos: las botellas, sobre todo las de alcohol, y los libros. Isaac Asimov escribió un ensayo estupendo en el cual explica cómo preparaba una conferencia durante un viaje, y en un determinado momento se puso a pensar en un medio de información más manejable que los lanzados en la era de las computadoras. Un sistema portátil, con poco gasto energético y dotado de todas las perfecciones que pudieran imaginarse. De repente, descubrió que tal sistema ya estaba inventado: es el libro.

Cuando llegué a Madrid en 1950 nadie leía en los medios de transporte. Todo lo más, los viajeros llevaban el *ABC* para tapar el zurcido del traje. Hasta la década de los setenta no empecé a ver gente leyendo el periódico en el autobús o el metro. En tal perspectiva, la primera vez que viajé a París y vi aquellas inmensas librerías, me parecían inconcebibles. Llegué a pensar que, por esa manía que tienen los franceses de actuar como depositarios de la cultura, Malraux había dado la orden de que se compraran los volúmenes para luego, los sábados por la noche, recogerlos en camiones y reciclarlos, y así volver a llenar las librerías más tarde. En todo caso, consideraba imposible que se pudiera leer tanto.

Cuarteto de La Habana.
El idilio cubano del cine español[1]

Fernando Colomo, Julio Carrillo, Mirtha Ibarra

–FERNANDO COLOMO: La historia de *Cuarteto de La Habana* comienza cuando a mí me ofrecen la posibilidad de rodar una película en Cuba, dándome una libertad creativa total. Fue entonces cuando telefoneé a Mirtha Ibarra, pero aún no teníamos un guión, tan sólo una idea. Desde el primer momento, sabíamos que este largometraje debía rodarse en un clima especial, y no me refiero con ello al clima del Caribe, sino a la calidez y el compañerismo que debían imperar durante la filmación. Esa fue la razón por la cual juzgué fundamental rodearme de actores de confianza, de forma que, además de Mirtha, quise contar con Ernesto Alterio y Javier Cámara, dado que había trabajado previamente con ambos. Dirigí a Ernesto en *Los años bárbaros* (1998), y Javier Cámara participó como actor de reparto en películas mías como *Rosa Rosae* (1993), *Alegre ma non troppo* (1994) y *Eso* (1995), antes de ser famoso, y también rodé con él los primeros capítulos de la teleserie *¡Ay Señor, Señor!* Por otra parte, pensé que se trataba de dos actores que podían compenetrarse muy bien, y de hecho así fue. En este sentido, Javier y Ernesto me acompañaron desde el primer día en la isla, pues viajaron a Cuba cuando aún no había guión, con el fin de conocer un poco el entorno y así empaparnos del ambiente local. Al poco de llegar, organizamos una audición de guionistas cubanos, a la cual asistió Julio Carrillo, el primero de los convocados. Tras conversar con él, decidí que debía ser el encargado de escribir conmigo el guión.

–JULIO CARRILLO: El punto de partida era una historia en la cual participaban cubanos y españoles. El hecho de tener decidido el reparto fue una ventaja en nuestra labor, porque permitió toda una gama de posibilidades a la hora de perfilar los personajes. Al comenzar el proceso, Colomo y yo nos reuníamos para redactar el guión, pero cada uno de los actores tenía también la ocasión de leer sus líneas y defender el enfoque interpretativo

[1] *El pase de prensa de la película* Cuarteto de La Habana, *estrenada en España el 9 de julio de 1999, convocó ante los periodistas al director del filme, Fernando Colomo, a su coguionista, Julio Carrillo, y a dos de sus protagonistas, Mirtha Ibarra y Laura Ramos. Del citado encuentro y de una posterior entrevista con Carrillo hemos obtenido el material de este artículo.*

más adecuado para ellos, involucrándose en la elaboración de las figuras protagonistas. De todos modos, aunque seguimos un ritmo bastante rápido, el resultado fue satisfactorio.

–F. COLOMO: Gracias a ese ambiente de mutua confianza que caracterizó el trabajo de los actores, nuestra tarea se vio muy facilitada. Si de algo estoy satisfecho tras rodar la película, es de su labor. Es más, ellos han logrado extraer la faceta más positiva de un conjunto de personajes que, en mi opinión, son inequívocamente negativos. No obstante, la filmación en Cuba no fue fácil, en parte debido a que viajamos allí en la época más calurosa del año, durante el verano de 1998. Debo aclarar en este punto que ya me habían advertido acerca de esa dificultad, y la recomendación generalizada era que no plantease un rodaje más allá de comienzos de mayo. Sin embargo, el proyecto nos había enamorado de tal forma, que no quisimos posponer el plan de trabajo. Además, pese a tales inconvenientes, existía una ventaja de la que sacar partido, y es que habíamos ensayado con anterioridad casi la mitad del filme, tanto en lo relativo a las interpretaciones como en lo que concierne a los movimientos de cámara. A lo largo de las dos semanas previas al comienzo del rodaje, estuvimos en el interior de la casa donde transcurre la mayor parte de la acción, grabando secuencias con una video-cámara casera para de ese modo ajustar la planificación y, a un tiempo, pulir los diálogos. Tras ese trabajo preparatorio, *Cuarteto de La Habana* se rodó con dos cámaras de Super 16 mm., más pequeñas de lo habitual, y el material fotográfico fue luego enviado a Londres para su hinchado. Al usar de forma permanente ese tipo de cámara ligera y portátil, pudimos adaptarnos bastante a los planos que antes habíamos decidido con la grabadora de video. Por todo ello, y a pesar de que sólo disponíamos de seis semanas de rodaje, pocas veces he estado más tranquilo antes de comenzar una película.

–MIRTHA IBARRA: En un plano personal, ha sido ésta la producción donde me he sentido más relajada. Debo aclarar que en ocasiones anteriores, como sucedió durante el rodaje de *Fresa y chocolate* (1993), hubo circunstancias que impedían el disfrute. Así, en aquella película tuve problemas personales, como la enfermedad de Tomás Gutiérrez Alea, que imposibilitaron la felicidad que comento, por más que allí también procurase brindar todo lo posible para el enriquecimiento del personaje. Pero al rodar *Cuarteto de La Habana* pasé todo el tiempo con un estado de ánimo muy saludable, ya que Fernando Colomo y yo nos entendíamos muy bien, y no sentí ninguna contradicción en nuestro trabajo.

–F. COLOMO: Cuando salí de España, pretendía encontrarme con Cuba en una cita a ciegas. Por fortuna, surgió el flechazo y todo fue bien. Reconozco que me apetecía el reto de viajar a la isla para contar desde allí una historia, y además no pensaba que fuera especialmente difícil encontrar un argumento interesante. De hecho, si el viaje hubiese durado más tiempo, habríamos completado una serie de películas, porque a medida que íbamos conociendo a los cubanos, surgían nuevos relatos por contar. Obviamente, se trata de un terreno abonado para la comedia, porque los habitantes de la isla tienen un gran sentido del humor y una forma de ver la vida muy diferente a la de los españoles, aun a pesar de que les ocurren cosas tremendas. Entre las situaciones que más me sorprendieron en este ámbito, destaca una doble economía, la del peso y la del dólar, que se refleja en el filme a través de la figura del azafato, un pobre hombre que se hace pasar por piloto y con su salario está renovando el palacio «Villa Lita», encantado de tener una novia como la universitaria que interpreta Laura Ramos.

–M. IBARRA: La historia de «Villa Lita» es muy linda. Se trata de una mansión que perteneció a una rica familia de origen italiano. Entró a su servicio una señora que se ganó su afecto hasta formar parte de la familia, de suerte que acabaron legándole la propiedad. Como ha hecho en Cuba toda la gente de la aristocracia, Lita había empezado a vender sus pertenencias, pero a pesar de ello la casa estaba tan llena de objetos que los responsables del rodaje debieron aligerar la decoración para que no pareciese tan lujosa. Además de otros detalles, había en una de las habitaciones un retrato dedicado por el tenor Enrico Caruso, incluido luego en el guión de la película. En homenaje a esta propietaria, el personaje que interpreto también se llama Lita. Pese a que la casa es un lugar espléndido, estaba en mal estado, pues los dueños no sabían cómo mantenerla. Ahora el aspecto de «Villa Lita» ha mejorado, pues ha sido posible su restauración. Por otra parte, la familia se portó de una manera magnífica con nosotros.

–F. COLOMO: En mi relación con este proyecto me dio cierto valor el hecho de haber filmado antes dos películas, *La línea del cielo* (1983) y *El efecto mariposa* (1995), que tienen mucho que ver con ésta en su planteamiento de un viaje a otro país. No hace mucho alguien me dijo que yo soy periodista y no director de cine, dado que lo que hago son reportajes. Opino que hay en ello una parte de verdad. Si a un reportero le solicitan que relate una historia relacionada con sus vivencias personales en Cuba, el resultado tendrá puntos en común con *Cuarteto de La Habana.* Por lo que atañe

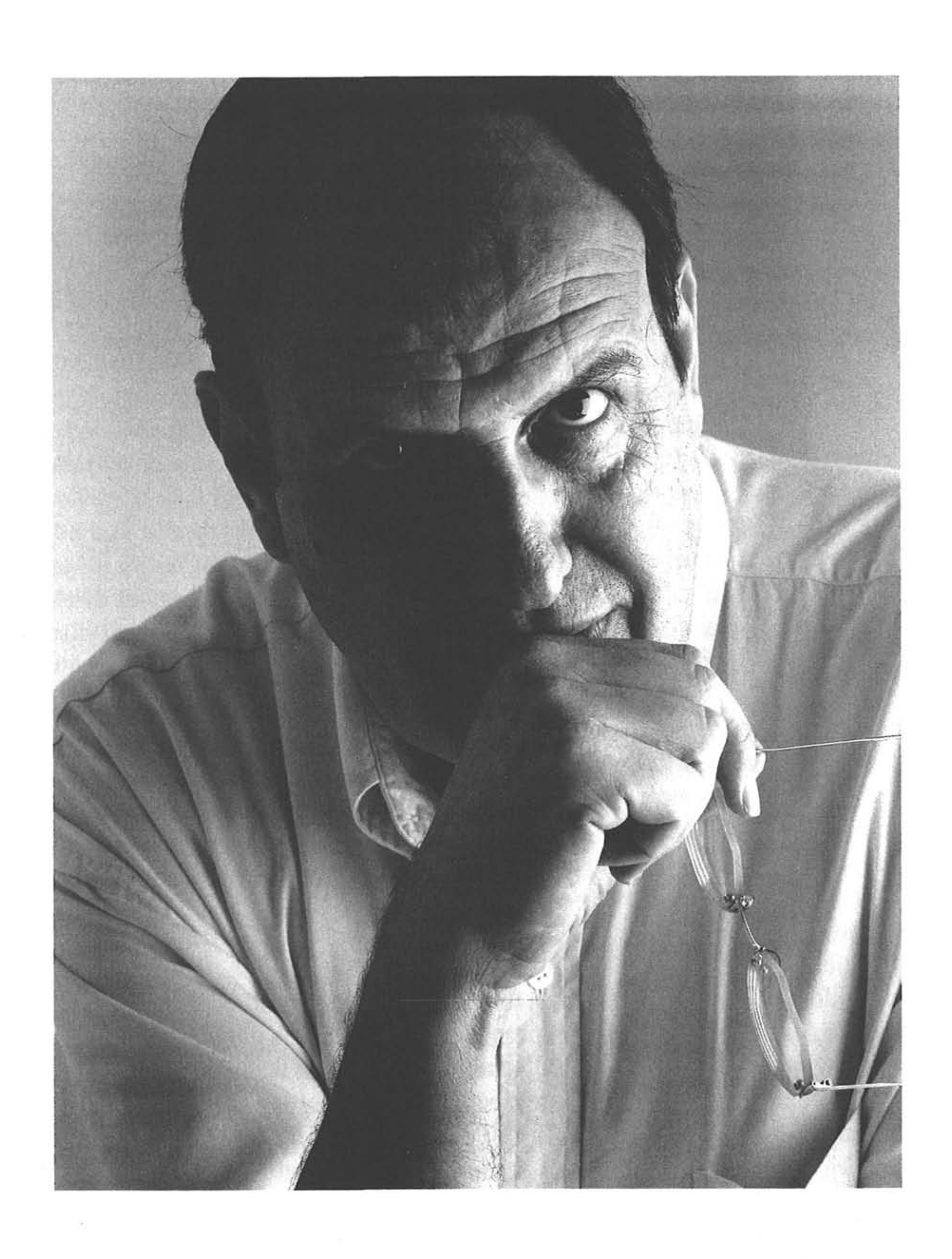
a su relación con los dos filmes antes mencionados, existen diferencias que deseo subrayar. *La línea del cielo* fue una locura total, dado que no tenía ninguna infraestructura para su realización. En sentido contrario, *El efecto mariposa* pudo hacerse con una gran infraestructura, pero esa magnitud de medios también me oprimía, y desde luego no es lo mismo rodar en Londres, con el carácter británico, que en Cuba, con el carácter isleño. Indudablemente, *Cuarteto* ha sido para mí una experiencia vital muy importante.

–M. IBARRA: Esta película resulta muy adecuada para evitar los estereotipos y los prejuicios. Que los cubanos no tienen una imagen única de lo español es algo evidente, pues la gente de allá sabe distinguir a las personas. No creo que todo el mundo piense que un español típico es el turista con la cartera repleta de billetes, dado que los viajeros que visitan Cuba no son tan ricos, y los más adinerados van a playas como las de Cayo Largo y no se alojan en las casas particulares. Antes al contrario, el turista que se acomoda en esos hogares costea su viaje con el dinero que ahorra de su trabajo. Por ese motivo, no considero que los cubanos tengan esa visión de los españoles o de sus demás visitantes. En esta circunstancia, el filme ha sido muy bien recibido en Cuba. Fue proyectado durante el Festival de Cine de La Habana y luego se mantuvo durante un mes en el cine Riviera. Yo fui en dos ocasiones a la sala, porque me gusta observar las reacciones del público. A veces en un estreno sucede que los espectadores tienden a moderarse, pero en aquel cine la gente reía sin parar. Es algo increíble, ya que no hubo ninguna publicidad en torno a la película.

–F. COLOMO: Según me ha comentado el productor, esa copia del filme ya está destrozada. Fue la misma que se exhibió en el Festival y luego siguió proyectándose en el cine que menciona Mirtha. La copia fue un regalo y ahora va a enviarse una nueva, dado que su proyección ha sido un verdadero éxito. Las colas frente a las taquillas eran enormes. De hecho, incluso hubo que programar una nueva sesión a las doce, porque mucho público se quedaba fuera, sin poder entrar. En otro sentido, imagino que el hecho de que nosotros rodásemos *Cuarteto de La Habana* posibilitó que el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) pudiera producir al mismo tiempo *La vida es silbar* (1998), de Fernando Pérez. Una semana antes de comenzar nuestro rodaje, se inició la filmación de la citada película, que concluyó varias semanas después.

–J. CARRILLO: Fernando Pérez es un excelente director, con películas tan interesantes en su haber como *Clandestinos* (1987) y *Hello Hemingway*

(1991). Además, en el Festival de La Habana recibió varios premios *La vida es silbar,* el cual es un filme diferente a *Cuarteto,* más poético e íntimo. Este y otros proyectos contribuyen a que poco a poco aumente la producción de cine cubano. En 1999 se rodarán tres o cuatro largometrajes, y espero que la cifra continúe aumentando. Los proyectos de coproducción y los rodajes internacionales no sólo ayudan a mantener a los técnicos, quienes de lo contrario estarían en paro, sino que también significan una fuente de ingresos para el ICAIC, luego reinvertidos en películas nacionales. Por desgracia, pese a que los guionistas cubanos tienen muchas ganas de escribir, la mayoría de sus proyectos no pasan de lo que yo llamo *cine conceptual,* es decir, guiones redactados para ser leídos a los amigos, cual si se tratara de cuentos. Pero hay algo que me parece evidente, y es el hecho de que la colaboración en filmes internacionales puede ayudar a superar esa situación. Cierto es que si yo participo en la escritura de un guión para México, voy a necesitar un asistente que me indique las expresiones locales y así hacer más fluidos los diálogos, pero, en definitiva, el guión tiene unas leyes y unas fórmulas que han de ser aprendidas para después romperse. Con el toque adecuado, un guionista puede completar una historia en cualquier país. En mi caso, tras colaborar con el equipo español de *Cuarteto,* tengo previstos dos proyectos, uno con Francia y otro con Canadá. Dado que Cuba se ha puesto de moda, se ofrece una buena oportunidad para contar cosas acerca de la isla. A mí, particularmente, me interesan mucho las relaciones entre Cuba y España, porque todos estamos llenos de prejuicios. Mientras los españoles nos contornean sobre la imagen de las mulatas, el ron y la alegría, los cubanos ven a los españoles en soledad, con su gama propia de estereotipos. Todo ello me parece divertido y lo he abordado en *Cuarteto* y en el guión de un cortometraje, *Lobos sueltos* (1998), dirigido por el español Javier Khun, a quien conocí en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños. A propósito de este centro, quiero resaltar que allá se organizan muy buenos talleres de cine. Se trata de talleres que duran tres o cuatro meses, donde participan alumnos procedentes de España y Latinoamérica, y autores de la talla de Gabriel García Márquez, Juan Madrid y Matthew Robbins. Así, en esa vinculación entre cine y literatura, es común la circunstancia de autores cubanos que, dado lo dificultoso de publicar una novela, eligen como medio alternativo de vida el guión cinematográfico. Hay asimismo autores que, una vez retocado su guión, lo han transformado en novela. Sea como fuere, lo importante es mantenerse en activo en esta profesión, y por ello películas como la de Fernando Colomo son un elemento muy positivo para la cinematografía cubana, dotada de infraestructuras y técnicos, pero frenada por la falta de dinero.



José María Pou

Espejos en el escenario

José María Pou[1]

Confieso que lo que ha animado siempre mi carrera ha sido la curiosidad. Me ha movido siempre, una enorme curiosidad por todo, desde los idiomas a las tareas de producción. Y esa curiosidad me ha llevado a relacionar diversas disciplinas –cine, teatro, televisión–, aunque haya frecuentado en mayor medida las labores teatrales. Por desgracia, son habituales en España las etiquetas, y enseguida clasifican a los actores de acuerdo con su campo de actividad. Es algo absurdo, pues la actuación es la misma en un escenario teatral y en un rodaje; sucede que luego, más allá del talento y el genio personal, la sensibilidad y la capacidad de trabajar con las emociones –base del actor–, está el oficio, la técnica que varía según el espacio donde actuemos. Si esa relación se establece con la cámara, el actor se dirige a un espectador imaginario, situado a medio metro de distancia, lo cual le obliga a moderar la expresión de los sentimientos. Por el contrario, en un teatro, la voz, los gestos y el mensaje han de llegar a la fila 26 y al tercer piso, y en consecuencia los actores deben utilizar eso que los griegos llamaban la máscara, que no es otra cosa que la proyección del personaje. En contraste, cuando el actor interpreta un personaje cinematográfico no ha de proyectar absolutamente nada, sino interiorizar absolutamente todo. El admirable Michael Caine tiene publicado un libro de actuación en el cual destaca que un actor de cine no debe actuar nunca, tan sólo ha de pensar. Quizá resulte algo exagerado, pero lo cierto es que los ojos mandan en el cine; los ojos traducen todo y la cámara se apropia de aquello que dicen. Así pues, a la hora de plantear estas diferencias técnicas entre la actuación cinematográfica y la teatral, queda claro que no hablamos de distintos estilos de interpretación, sino de modos diferentes de comunicarse con el público.

Habrá quien señale que mi experiencia en el mundo del cine no tiene tanto peso como la teatral, y que por ello exagero en mis apreciaciones. No obstante, tras haber rodado más de treinta películas, considero que uno de los grandes problemas del cine español es que los directores, salvo excepción,

[1] *Actor* y *traductor.*

no saben dirigir actores. No solamente desconocen esta disciplina, sino que renuncian a ella. Citaré el caso de un director que me llamó para encarnar un personaje de importancia en su película, pero cuando le interrogué acerca del enfoque interpretativo más conveniente, respondió: «No sé cómo hay que hacer ese personaje, así que hazlo como te dé la gana». Eso me parece mal, pues una película es un producto artístico donde todo ha de mantener un estilo, y el actor debe conocer ese estilo, elegido por el director, para así aplicarlo a su trabajo. Lo contrario me violenta muchísimo.

No es mi propósito ignorar las excepciones que escapan a esa coyuntura general, pero he de insistir en que éste es un problema común entre los directores que han surgido durante los últimos diez años. A estos realizadores les aterra trabajar con intérpretes experimentados y por eso han creado una generación de actores amigos suyos, con quienes deciden más cómodamente. Es cierto: algunos de estos directores, con películas estupendas en su haber, admiran y reconocen a los verdaderos intérpretes, pero no se sienten relajados a la hora de colaborar con ellos y por eso prefieren rodar con amigos. Todo ello es preocupante, porque estas personas, tras protagonizar películas a lo largo de cuatro o cinco años, van a desaparecer de la escena. Por eso hemos de preguntarnos qué va a pasar si no hay actores surgidos de la cantera teatral, bien formados, con escuela, sobre todo cuando ha venido a sumarse un elemento peligrosísimo, el director de *casting*, muchas veces orgulloso de haber descubierto gente de la calle con la cual el director está encantado de trabajar, porque lo hace en superioridad de condiciones.

Hay varios criterios para valorar el llamado *boom* del nuevo cine español. Si se analiza el tipo de público que acude a ver las películas más taquilleras de la última hornada, se advierte que su edad oscila entre los quince y los veinte años. Es un espectador que ve cine sin una exigencia en lo que se refiere al nivel interpretativo. Por lo demás, también es cierto que el gran público estaba cansado de ver las mismas caras, los mismos repartos, y estos jóvenes directores han traído una corriente de aire fresco con su nueva propuesta.

Este tipo de audiencia juvenil de la que hablamos explica éxitos como *Torrente* (1998), de Santiago Segura, *Airbag* (1997), de Juanma Bajo Ulloa, o *Cha-Cha-Cha* (1998), de Antonio del Real. Sin embargo, en el ámbito internacional está tocando a su fin esa moda cinematográfica en la que manda el público adolescente. Basta leer la revista *Variety* para advertir cómo está bajando la producción de filmes de acción y violencia, y cómo aumenta el éxito de películas independientes, centradas en temas humanos, alejadas de los efectos especiales. Al caer en la cuenta de ese

cambio, incluso los grandes estudios comienzan a producir largometrajes como *El paciente inglés (The english patient,* 1996), de Anthony Minghella, o *Shakespeare in love* (1998), de John Madden, no dirigidas a un público adolescente.

Cada día tendrán más interés para el espectador las historias de valor personal, enraizadas en sentimientos profundos. Creo vislumbrar en el cine de los últimos tiempos una serie de películas que vuelven a ese cine de los años cincuenta que a mí me entusiasmó. La cartelera actual ofrece dos buenos ejemplos: la maravillosa *Little voice* (1998), de Mark Herman, extraída del texto teatral de Jim Cartwright, y *Hurlyburly* (1998), de Anthony Drazan, magnífica película basada en una obra de teatro de David Rabe.

Sin entrar en comparaciones históricas –cuando el cine cumple un siglo, el teatro rebasa los dos milenios–, lo que salva y mantendrá la vigencia del teatro es que juega con la imaginación de los espectadores, algo muy distinto a lo que sucede con la cinematografía, cuya base es eminentemente realista. El teatro requiere una participación mucho más activa por parte del espectador porque le está obligando a trabajar con la fantasía, algo inhabitual en la sociedad moderna, donde la imaginación se atrofia gracias al bombardeo de imágenes televisivas. Cada vez más, acudir a un espectáculo teatral va a ser una suerte de gimnasia imaginativa.

A raíz del estreno de la película *Amigo amado (Amic amat,* 1998), de Ventura Pons, me preguntaban por qué razón hago mucho más teatro que cine. Es bien sencilla la respuesta: desde el comienzo de mi carrera, las ofertas teatrales han sido mejores que las cinematográficas. Por un lado recibía la opción de interpretar en los escenarios un texto de Chejov, Ibsen, Cocteau, Shakespeare o Unamuno, y por otro la posibilidad de rodar un guión escrito, en una mayoría de casos, por el propio director, con unos diálogos imposibles, mal construidos gramaticalmente, como si el autor fuese un niño de siete años. Ante semejante disyuntiva, no caben dudas, y eso me ha llevado a concentrarme en el teatro. No obstante, cuando he tenido la ocasión de intervenir en proyectos fílmicos como *Amigo amado,* no lo he dudado.

Cuenta esta película con un excelente guión desarrollado por Josep Maria Benet i Jornet a partir de su obra *Testament.* No obstante, hubo reseñas que la consideraron demasiado teatral, y ello por una simple razón: en cuanto un filme tiene una escena donde los diálogos duran más de cinco minutos, los teóricos y críticos españoles lo juzgan teatral. Existe por estos lares una especie de animadversión a la densidad de diálogos, ignorando que en las grandes películas de George Cukor, John Ford y Billy Wilder los persona-

jes dialogan sin cesar. ¿Acaso no hay constantes diálogos en *Eva al desnudo* (*All about Eve,* 1950), de Joseph L. Mankiewicz?

El truco de la buena adaptación de una obra teatral a la gran pantalla es dejarse llevar por el ritmo que pide la historia, y no desplazar la acción, caprichosamente, a escenarios exteriores. Una película que transcurra dentro de una habitación puede ser maravillosa, pero de repente hay personas empeñadas en estropear un guión simplemente porque, según creen, en el cine tiene que haber una calle o un jardín. Podemos citar producciones como *Gritos* y *susurros (Viskningar och rop,* 1972), de Ingmar Bergman, para demostrar lo desacertado de tal creencia. Dentro de ese orden de ideas, también cabe apuntar el riesgo de ciertos cambios de época, cuando en una película se adapta una pieza literaria modernizando toda la ambientación. Para mucha gente, actualizar supone trivializar, y eso me atemoriza.

Hay que desterrar el miedo a la teatralidad, pues tiene cualidades magníficas, entre las cuales figuran la verdad de los sentimientos y el texto literario, por lo común superior al noventa por ciento de los guiones originales. Baste un ejemplo: para sorpresa de todo el mundo, en este momento triunfa en las salas de cine una película francesa, *La cena de los idiotas (Le diner de cons,* 1998), de Francis Veber. Basado en una pieza teatral, el filme transcurre, de principio a fin, en un salón, y no hace falta más. De ahí se debería aprender.

En ese afán enriquecedor, cualquier intérprete que se sienta creador tiene que amar mucho más el teatro que el cine, porque el escenario es el único espacio donde un actor es dueño de su personaje, dentro de los márgenes pactados con el director durante los ensayos. Por el contrario, en el cine siempre queda la frustración de que, una vez rodado, aquello queda para la historia y no se puede volver a repetir. A veces el actor interpreta frente a la cámara una escena que el director califica de genial, pero que desaparece durante el montaje. Y también puede suceder que cuando un actor experimenta el milagro de la inspiración, el director está pensando otra cosa o falla la cámara, y ya no cabe repetir la secuencia con el mismo toque de genio.

Al margen de otras consideraciones, si un director piensa que soy el actor ideal para un papel, por breve que sea, ¿por qué voy a negarme a interpretarlo, si está en mi mano hacerlo? Hay compañeros que me reprochan esta actitud, con el argumento de que en cine sólo hay que hacer cosas importantes. Sin embargo, prefiero ser protagonista de dos minutos con interés, que ser un inane protagonista de hora y media.

PUNTOS DE VISTA



Nada en la nevera (1998), de Álvaro Fernández Armero



Cuarteto de La Habana (1999), de Fernando Colomo

Tango del miope

Julio Trujillo

Soy miope incluso cuando gasto gafas,
porque olvidé el perímetro,
porque me quedo con el centro de un volumen.

Los empellones de la gente
me transportan,
y tan incierto es mi destino como un rostro lejano.

De cerca veo mejor,
pero mis ojos quieren la escritura
de los pájaros.

Mis ojos quieren de los árboles más altos
la nervadura de una hoja
transparente.

No sé por qué ¿y eso me angustia?
acudo siempre al mango del cuchillo,
nunca al filo.

Si al sol quería de niño dibujar
lo hacía representando
la inmediatez de un orbe acalorado.

Incluso con anteojos no distingo
la urdimbre de los días
que se acercan.

No puedo o no sé leer los argumentos
de una historia.
Soy un lector de actos.

Todos los días me desengaño un poco
al acercar frente a los ojos
algo que era mejor cuando era vago.

Del epistolario Larrea-Vivanco

Pilar Yagüe López

El 20 de noviembre de 1968 Juan Larrea escribe desde Córdoba una carta al poeta Luis Felipe Vivanco, acusando recibo de un envío:

> Le agradezco muchísimo su trabajo «La generación poética del 27» en el que con tanta simpatía se ocupa de mí. Es mucha la erudición y acierto con que trata la materia. Lo único que siento es que no haya usted considerado a Emilio Prados digno de figurar en la nómina de su estado mayor[1].

El intercambio de sugerencias y juicios críticos, constante en estas cartas, marca una relación en la que veremos crecer la curiosidad y el interés mutuo, rebasando enseguida lo aparentemente coyuntural de su nacimiento. Porque no es inocente el envío de la separata. Cuando Vivanco está redactando ese trabajo, publicado en 1967, ya sabe, como hace constar en una nota, que, según le ha comunicado Gerardo Diego «de viva voz»[2], Larrea «se ha decidido por fin a publicar, en edición bilingüe, su obra poética»[3]. No conoce aún la edición italiana de *Versión Celeste,* libro publicado en el 69, pero la querencia de Vivanco hacia ese escurridizo vasco es ya

[1] *La correspondencia que ahora comienza entre los dos poetas (inédita hasta el momento, y a la que he tenido acceso gracias a la amabilidad de Soledad Vivanco) continúa hasta el remate de la edición española de* Versión Celeste. *La primera carta de Larrea a Vivanco, a la que pertenecen las palabras citadas, está fechada en Córdoba, a 20 de Noviembre de 1968. La última (son diecisiete en total), desde esa misma localidad argentina, es del 16 de febrero de 1971. Las 12 cartas de Luis Felipe Vivanco a Juan Larrea están escritas entre el 15 de julio de 1969 y el 27 de enero de 1971.*

[2] *Sin embargo, las cartas de Larrea a Diego* (Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego (1916-1980). *Ed. a cargo de E. Cordero de Cina y J. M. Díaz de Guereñu, C. U. Mundaiz, San Sebastián, 1986) no reflejan que la fuente de esta información fuese Larrea. La correspondencia entre estos dos autores, a partir de 1937 va espaciándose significativamente: sólo siete cartas desde esa fecha, muy breves y circunstanciales, hasta la ya apenas reducida a una nota, en 1970, acusando recibo del «Larrea traducido», palabras prologales de Diego en la edición española de* Versión celeste, *cuyo envío efectuó Vivanco. La anterior carta es de 1962, fecha muy alejada de la edición italiana de Bodini (1969), a la que Vivanco se refiere en su nota.*

[3] *También el propio Larrea comunica a Vivanco la próxima publicación de su poesía en su primera carta del 20 de noviembre de 1968. Las palabras citadas en: Vivanco, L. F, «El creacionismo de Juan Larrea», en «La generación poética del 27», G. Díaz Plaja,* Historia General de las Literaturas Hispánicas,*VI, Vergara, Barcelona, 1967, p. 615.*

antigua, como queda documentado en numerosos escritos[4]. No resulta, por tanto, difícil explicar la actividad que despliega, inmediatamente comenzada la relación epistolar, para ver editada en España la poesía de Juan Larrea, en su empeño por hacer ocupar a este autor su puesto en la Historia de la Literatura Española[5].

Ya en su primera carta (15 de julio de 1969), con ocasión de agradecer los envíos remitidos por Larrea –*Aula Vallejo, Teleología de la Cultura, César Vallejo frente a André Breton,* y otros– durante los meses que siguen a esa primera toma de contacto, Vivanco le manifiesta su mantenida admiración, y teniendo ya en sus manos la edición italiana, *Versione Celeste,* le propone sin más espera su proyecto:

> ...de todos sus libros americanos a lo largo de tantos años, no había podido leer más que *La espada de la Paloma* y *Razón de ser,* éste último, con el que tanto coincido, un par de veces. [...] Releía en el verano de aquel año –el de su centenario– *El Sentimiento trágico,* de Unamuno; y releía su *Razón de ser.* Dos vascos *extravagantes* y universales. [...] *La Espada...* y *Razón de ser* están en mi biblioteca, regalo de mi tío Rafael Bergamín, el arquitecto, a quien se los dedicó usted, cuando vivía exiliado en Caracas. También poseo el ejemplar nº 11 de *Oscuro Dominio,* regalo de mi otro tío Bergamín, Pepe, a quien está dedicado. Como usted ve, mi fervor por su obra había conseguido ya estas herencias anticipadas. Ahora aumenta su presencia en mi biblioteca con sus nuevos envíos, y sobre todo con la llegada de *Versión celeste.* [...] Su libro me ha rejuvenecido, me ha hecho volver a mi entusiasmo juvenil por su poesía. [...] Me ocuparé del libro –seguramente en las páginas de la nueva *Revista de Occidente*– y de lo que puede significar en estos momentos dentro de la crisis –creo yo– de nuestra poesía joven. Pero será difícil que en esta edición italiana llegue del todo a los jóvenes poetas españoles, andaluces o vascos. Usted, como me dice en su carta, siempre empeñado en quebrar el aro del horizonte. Bien, ya está quebrado. Pero, ¿no cree que ha llegado el momento de la vuelta, y que se podría hacer una edición española, también bilingüe, aunque «aprovechan-

[4] *Sólo a modo de ejemplo, unas reflexiones de 1956, extraídas de su* Diario (1946-1975) *(Ed. de Soledad Vivanco, Taurus, Madrid, 1983, p. 97), en las que considera a la imaginación como provocadora de la oposición de la materia en los grande pintores, y también «en los grandes poetas que suscitan la oposición de las palabras como materia –un Larrea, un Neruda– y así son más grandes.» Resulta curioso este hermanamiento en la grandeza de dos poetas que posteriormente protagonizarán un sonado enfrentamiento. El* Diario, *una selección de las notas tomadas por Vivanco a lo largo de tres décadas, ofrece muchos puntos de luz sobre la tan desdibujada figura de este autor.*

[5] *Debo insistir en que, si bien la publicación en 1970 de la poesía de Larrea en España conjugó diversos factores que, unidos al afán recuperador del momento de autores olvidados o «malditos», hicieron posible ese tardío rescate, la participación de Vivanco es decisiva, como se irá demostrando en este trabajo.*

> do» las versiones antiguas de Diego, y añadiendo otras nuevas? Me gustaría participar en una empresa así, haciendo de Bodini español (ya que no de nuevo Gerardo). Y en ese caso, ¿por qué dejar fuera *Oscuro dominio* y otros textos importantes en prosa? ¿Por qué no hacer una edición lo más completa posible, aquí o ahí? ¿Preguntas con respuesta?[6].

Esta entrada, tan directa, indica lo madurado del proyecto. Vivanco tiene ya todo muy pensado. Ha esperado siete meses desde su primer contacto, durante los cuales Larrea, según se desprende de esta misma carta, le ha ido enviando cosas suyas, en distintas entregas. Y ha esperado para tener ya entre sus manos *Versione Celeste* y poder hacer una proposición completa. Como presentación, juzga oportuno enviarle algunos libros suyos:

> Para que usted vea donde estoy yo –o he estado– en dos momentos diferentes de mi vida, como poeta.

La contestación de Larrea, el 25 de julio, a vuelta de correo por tanto, le da vía libre:

> Roto el *sortilegio,* no tengo reparo que oponer a que *Versión Celeste* se publique en edición bilingüe. [...] Que sea usted su traductor español y *padrino* me parece en principio tan razonable como conveniente pues se interesa por ello e inclusive por mis *extravagancias* posteriores.

Pero refrena su entusiasmo hasta ver la reacción general después del libro de Bodini. También le indica la conveniencia de hablar con Diego («aunque fuese principalmente por deferencia»), así como la de procurarse editorial, antes de dar ningún otro paso. Con respecto al deseo de Vivanco de incluir *Oscuro Dominio* en la edición española, Larrea muestra su total acuerdo y explica el por qué de la negativa de Bodini, a pesar de su insistencia, a considerar esta parte, tercera del original enviado, digna del conjunto («...le pareció grotesca y en desarmonía con las demás, y me pidió que la suprimiese»). Las últimas palabras de Larrea en esta carta son para

[6] *Me interesa subrayar que, como se desprende de esta correspondencia, es Vivanco quien primeramente sugiere la inclusión de* Oscuro Dominio, *en su primera carta, fechada el 15 de julio de 1969. (Habría que suponer una posible nota en el envío anterior de la separata.) Ya ha explicado cómo consiguió el ejemplar de este libro, el número 11 de una muy restringida edición mexicana de sólo 50 volúmenes. Y también quisiera llamar la atención en su propuesta de editar los textos en prosa, en lo que insistirá en sus últimas cartas. No parece, pues, que su interés responda sólo al fervor del momento, como se ha apuntado en algún lugar. Su iniciativa es, por el contrario, resultado de una antigua devoción.*

prometer el envío de su libro *Del Surrealismo a Machupichu,* y para solicitar el parecer de su interlocutor sobre todo lo expuesto[7].

Con el visto bueno en la mano, Vivanco ya le expone en su siguiente carta (7-VIII-69) un detallado plan, con tres puntos fundamentales: 1. Enviar un trabajo sobre la edición italiana de *Versión Celeste* a la *Revista de Occidente*[8], acompañado de una antología de poemas, con objeto de ir creando ya un clima de expectación. 2. Conseguir editorial. Vivanco piensa primeramente en *La Revista*[9], o caso de fallar, en Aguilar. Y, 3., hablar con Diego para pedirle sus traducciones antiguas y, si así lo deseara, colaborar con otras nuevas. A continuación, insiste de nuevo Vivanco (aunque Larrea ya había mostrado su acuerdo) en la incorporación de *Oscuro Dominio,* así como de «Presupuesto Vital» y otros textos ya publicados:

> Bodini ha hecho bien al apuntarse el tanto de la primera edición independiente de *Versión celeste,* pero para el público de habla española, debemos hacer, siempre de acuerdo con usted, algo más completo que recoja todo lo anterior[10].

En su carta siguiente del 14 de agosto, habla Larrea de la buena recepción que está teniendo el libro de Einaudi: Bodini, entusiasmado. Y otro entusiasta más: Robert Gurney, vivamente impresionado, le pide su permiso para hacer una tesis sobre él[11]. El 5 de diciembre, sin contestación aún

[7] *Es continuo el intercambio de opiniones y consultas entre los dos poetas durante todo el proceso de edición.*

[8] *El trabajo se publicó más tarde de lo previsto, con el título «Poemas de Juan Larrea. Noticia preliminar», en el número 93 de* Revista de Occidente, *en diciembre de 1970; hacia las mismas fechas, por tanto, de la aparición del libro en Barral. Pero formó parte, desde los primeros días, de la estrategia de Vivanco para el lanzamiento de la obra de Larrea, como también el homenaje en el Ateneo, que con su participación y la de Gerardo Diego se celebró en abril de ese mismo año, el Día del Libro.*

[9] *En la contestación a esta carta, Larrea muestra su desconfianza en esa posibilidad: «Mucho me temo que* La Revista, *que ofrece la ventaja del marchamo cualitativo, aunque tal vez no la cuantitativa de la distribución, no se preste a sus propósitos. Mi nombre ha de parecerles, por lo menos, demasiado comprometedor.» (Carta fechada: 14 de agosto de 1969.*

[10] *El interés de Vivanco para hacer que la recuperación de Larrea fuese algo completo y efectivo, y el cuidado que puso en la edición quedan reflejados en numerosos detalles a lo largo de esta correspondencia. Por ejemplo, cuando expone la conveniencia de publicar en la* Rervista de Occidente, *además de la razón de «poder vigilar la edición más de cerca», destaca también su proyección: «y tal vez una difusión más eficaz en los medios universitarios y culturales de habla española.» (Carta fechada: 7 de agosto de 1969).*

[11] *Efectivamente, Gurney comienza con afán su trabajo, y un año después, en la carta enviada a Larrea el 3 de agosto de 1970, informa Vivanco de su visita, dentro del periplo que el profesor inglés realizaba en España siguiendo las huellas larreanas. Con distintas publicaciones en torno a la obra de Larrea, Robert Gurney es uno de los primeros estudiosos que se interesan en este autor.*

de Vivanco, Larrea le envía otra carta manifestando su extrañeza sobre una nota aparecida en el periódico *Informaciones*, según la cual Celaya se interesaba por la traducción española de *Versión celeste.* La peripecia exacta, como cuenta Vivanco en su posterior carta, fue la siguiente: Celaya se había puesto al habla con el grupo de poetas que estaba entonces proyectando la Colección Visor, y habían considerado la publicación de la poesía de Larrea, sin tener noticia de las conversaciones al respecto ya en marcha. Pero al enterarse, Celaya renuncia a su proyecto, poniendo a Vivanco en contacto con el director de Visor, Miguel García Sánchez. La conversación es íntegramente transmitida en la carta, en términos que de nuevo hacen ver el talante nada interesado de Vivanco, y sí en cambio su afán por la recuperación de la obra larreana:

> Puedo adelantarle que se proponen hacer algo parecido a la nueva colección Poesie, de Gallimard; tienen ya los derechos de Tzara, Jouve, Pavese y otros, y los libros tendrán de 150 a 200 páginas, para no venderlos a más de 100 pts. y que pueda comprarlos la gente joven. Los poemas de VERSIÓN CELESTE cabrían en un solo tomo, pero lo que no me gusta de esta posible edición es que tiene que ser en castellano, nada más. En fin, usted recibirá la carta de García Sánchez, y decidirá una vez enterado de su contenido. Yo sigo en la idea de la edición bilingüe —usted no es poeta extranjero sino español en lengua francesa— pero estoy dispuesto a entregar el texto de mi traducción a García Sánchez, si a usted le parece bien su oferta, desde luego bien orientada hacia un público de lectores jóvenes, que será el que más provecho saque de su poesía. [15-XII-1969]

Pero ya para entonces, Yvonne Hortet ha enviado a Larrea una carta (fechada el 27 de noviembre de 1969), comunicándole el interés de Barral en incorporar *Versión Celeste* entre los primeros títulos de su recién estrenada editorial. Parece que ha llegado *el momento* de Larrea. Se ha «iniciado la invasión», como él repite, entre asombrado e incrédulo, en estas cartas.

De acuerdo con las razones expuestas por Vivanco, Larrea desestima la propuesta de Visor inclinándose por la de Barral; pero, y enviando fotocopia de la carta recibida de la editorial, le consulta la decisión a tomar:

> ¿Qué opina usted? ¿Cuál es su impresión sobre Barral, que debe ser el poeta Carlos Barral, traductor de Rilke y algún otro autor, de quien tengo noticia por alguna antología? ¿Es amigo o conocido suyo? De todos modos, se diría a primera vista que la proposición no carece de aspectos halagüeños. [26-XII-1969]

Vivanco, y según se deduce de la carta que inaugura su correspondencia con Barral editores[12], ya ha recibido para entonces una llamada telefónica de Yvonne Hortet y está, por tanto, al corriente de la intención de la editorial. Su asentimiento, en su respuesta a Larrea, es concluyente con esta última –y definitiva– oferta.

Hasta aquí los detalles y peripecias liminares de la primera edición en España de la obra poética de Juan Larrea, que ponen bien de manifiesto el interés que, después de casi cuarenta años de olvido, esta poesía suscitó en los primeros años de los setenta. Se cumplía de ese modo el *destino* que, según postula el pensamiento larreano, de acuerdo con el mecanismo de la Creación, está regido por una secreta causalidad[13].

Iniciado el proceso de edición, las cartas entre Larrea, Barral y Vivanco evidencian el cuidado de éste último, responsable del proyecto, como le hace el propio Larrea, y pendiente de todos los detalles. Las cartas del 12 de marzo y del 12 de abril, dirigidas por Vivanco a Yvonne Hortet, y plagadas de indicaciones de edición, son un buen ejemplo. La consulta de algunos términos especialmente ambiguos, títulos de poemas, todo lo que referente a los textos pueda suponer una posible aclaración o sugerencia, Vivanco lo somete al parecer de Larrea, incluso quizá excesivamente a veces, lo que en ocasiones hace a éste perder algo la paciencia[14]. Es una edición muy consultada, y también muy consensuada[15]. Un único punto de discrepancia: «Cosmopolitano». El poema, y de común acuerdo Diego y

[12] *Comienza ahora la correspondencia entre Barral Editores y Luis Felipe Vivanco. Con no pocos aspectos de interés, por salirse del ámbito fijado en este artículo, sólo se comentará tangencialmente. La primera carta —son nueve en total— Barral-Vivanco, está fechada el 12 de febrero de 1970; la última es del 26 de enero de 1971. Las de Vivanco a Yvonne Hortet o a Carlos Barral son diez: desde el 3 de febrero de 1970 hasta el 18 de enero de 1971.*

[13] *Y así le escribía a Vivanco en su última carta, el 16 de febrero de 1971: «Me parece excelente que empiece usted a entrever cómo opera no sólo en nosotros, sino fuera de nosotros el Orden poético-cósmico frente al que los* azares objetivos *del surrealismo y la* sincronicidad *de Jung son, como individualistas, vislumbres elementales. Sobre esa Realidad va a fundarse la nueva Revolución antropológica de la que* Versión Celeste, *con su obligada autodesintegración, fue un oscuro preludio.»*

[14] *En la carta que Larrea escribe a Vivanco el 31 de marzo de 1970 podemos leer: «Con el propósito de ayudarle, según quiere, a que la traducción resulte lo mejor posible, le devuelvo su texto tachonado con no pocas notas de corrección y sugerencias. Pero quiero dejarle algo bien establecido al respecto. El responsable de la traducción es usted. Mi responsabilidad empieza y termina con el texto francés. De aquí que cuanto le indico sólo sean propuestas auxiliares para que usted actúe ante las mismas con absoluta libertad y como mejor estime.»*

[15] *No sólo Vivanco somete al juicio de Larrea todas sus dudas. Barral, como ya se sabe, traductor de varios poemas, consulta también regularmente con éste sus versiones. Y lo mismo con respecto al orden del libro. En cuanto a las traducciones de los poemas, en su mayor parte son efectuadas por Vivanco. Sesenta y cuatro son los poemas traducidos por este autor. Diez a cargo de Barral; Diego aporta sus antiguas traducciones (diecisiete) y dos son del propio Larrea.*

Vivanco[16] aparecerá íntegro en la edición, en contra de la reiterada oposición de Larrea, que justifica la fragmentación del texto en la selección que él mismo hizo para el libro de Gloria Videla:

> Lo cercené por estimar que en su conjunto sería un texto desproporcionado por su tamaño y más bien plúmbeo, sin que su parte central añadiese nada a las dos puntas. [2-IV- 1970]

La correspondencia mantenida durante el proceso de edición fue a tres bandas: Vivanco-Larrea; Barral-Larrea y Barral-Vivanco. Pero no hay cartas entre Gerardo Diego y Juan Larrea durante aquellos años. Sólo unas letras de éste último a aquel, en 1970, y cuando el libro ya está en la imprenta. Vivanco es el mediador: tiene al corriente a Larrea de sus conversaciones con Diego y le envía asimismo las pruebas corregidas por éste, pero no hay relación directa entre los dos amigos, que reanudarán, y muy espaciadamente, su correspondencia a partir de 1974.

El acto de homenaje a Larrea, que Vivanco organizó en El Ateneo de Madrid, tuvo lugar el 23 de abril de 1970, con su participación y la de Gerardo Diego. Así lo cuenta aquel en su carta fechada el 3 de mayo:

> Como era el Día del Libro [...] La Academia celebraba sesión y Gerardo tenía que acudir sin falta. Me envió el texto de sus palabras, «Larrea traducido» [...] para que se leyera en el Ateneo si él no llegaba a tiempo. Afortunadamente, a eso de las ocho y cinco, llegaron él y José María de Cossío, los dos vestidos de frac y con medalla de Académicos y un poco después empezó el acto. José María Alonso Gamo [...] director del Aula de poesía, pronunció las breves palabras de presentación [...] Yo estuve durante 50 minutos leyendo mis traducciones, precedidas de algunas palabras [...] Gerardo, al final, leyó el poema de *Versos humanos,* y el trabajo que le decía antes, «Larrea traducido». [3-V-1970]

El homenaje, uno de los puntos que Vivanco traza desde el principio dentro de su estrategia de recuperación del poeta vasco, no tuvo finalmente, y a pesar del empeño[17] la resonancia deseada.

[16] *Según se desprende de la carta enviada por Vivanco a Yvonne Hortet el 16 de septiembre de 1970: «A pesar de su opinión [se refiere a Larrea] sobre 'Cosmopolitano', creo que es mejor mantener el texto completo, y Diego está de acuerdo conmigo.»*

[17] *En su carta del 30 de mayo le cuenta también a Barral en los siguientes términos la finalidad de ese proyecto: «Esto, junto con lo que publique en* Revista de Occidente *servirá de anuncio del libro, y completará el carácter de homenaje a su autor, al cabo de tantos años de ausencia suya de España y de la poesía española.»*

Un aspecto entrañable de esta correspondencia es el acercamiento que se va produciendo entre ambos poetas. Se cuentan problemas familiares, y también hay un mutuo interés en sus afanes intelectuales de ese momento. Mención aparte merecerían los comentarios de Larrea sobre el significado de su obra. Pero todo ello nos desviaría del propósito de este trabajo, con el que intentamos llamar la atención del importante papel que Luis Felipe Vivanco jugó en la recuperación de la obra de Larrea en España, que empieza con esta primera edición de *Versión Celeste.*

Si, como ha destacado Díaz de Guereñu, la participación de Larrea en la edición de su obra poética fue sorprendente, tanto más si se compara esa actitud con su renuencia anterior, esto es debido en gran medida al entusiasmo mantenido por Vivanco desde el comienzo y su continuo involucrar a Larrea en el proyecto. Ya hemos visto algunas muestras a lo largo de esta exposición. Por otro lado, la fluidez que preside la confección del libro, tiene algún punto oscuro, como ese deseo de Larrea, extrañamente no cumplido, de incluir el poema que Diego le dedicara en *Versos humanos,* «A Juan Larrea». En su carta del 2 de abril de 1970 ya hace su primera indicación al respecto en la posdata:

> ¿No han pensado en el poema de Gerardo, 'A Juan Larrea en su partida de España'? Se me ocurre que pudiera ser un documento no fuera de lugar, por lo ilustrativo, quizá en el Apéndice o con la presentación de Gerardo.

Aunque lo laborioso de esta edición, con tres traductores diferentes, y también con el cruce de pruebas y revisiones desde tres puntos geográficos tan alejados, pudiera explicar esa ausencia. En cuanto a la factura y el orden final del libro, es algo muy consensuado, y sólo en algunos detalles se impone la opinión de Vivanco[18].

Zanjado ya el tema de la edición de *Versión Celeste,* con las últimas galeradas camino de Córdoba, en su carta del 3 de agosto de 1970, Vivanco propone a Juan Larrea, como ya le hubiera sugerido al inicio de esta correspondencia, la edición española de los libros en prosa:

> Pienso en *Rendición de espíritu, Razón de ser, La religión del lenguaje español,* etc., ya que el *Guernica* no lo conozco aún.

[18] *La sugerencia de Larrea con respecto a la encuadernación por separado de las «Opiniones» –como él llama a ese pequeño dossier que recoge testimonios sobre su obra de: Huidobro, Diego, Bergamín, León Felipe, etc.– no fue tampoco, y acertadamente, atendida por Vivanco, que las incluye en el «Apéndice» como parte integrante del libro. La recopilación de estos juicios críticos, y como se desprende de las cartas, fue también idea de Vivanco.*

E insiste en las cartas siguientes:

> La Editorial Taurus [...] se interesa por sus ensayos. Aguirre me ha pedido le pregunte si podría reeditar alguno de sus libros antiguos. [...] Si usted quiere, yo puedo ponerle en comunicación con Aguirre. Para los Cuadernos vendría bien lo de César Vallejo, o Hispanoamérica en la cruz de la razón, o lo de La religión del lenguaje español. ¿Y por qué no los dos Guernicas juntos, Visión y Toma, que no conozco y tengo tanto interés en conocer? En fin, material no falta y usted tiene la palabra[19].

La contestación de Larrea vuelve a darle vía libre («En principio me parece bien lo que me dice de Taurus»), pero, como al comienzo del trato para editar *Versión Celeste,* refrena algo sus entusiasmos. Además, ahora debe repartir, pues ha recibido también la oferta de Barral, quien desea seguir con la recuperación de sus antiguas obras:

> Creo que de los dos libros que me menciona, *Razón de Ser* sería el más oportuno [...] *Rendición,* mucho más poético, me parece imposible de editar hoy en España. [...] A Barral, que me ha indicado su deseo de publicar otro libro en prosa, le ofrezco el titulado *Al amor de Vallejo,* que reúne los muy numerosos trabajos que he publicado sobre César. O *Motivos de Esperanza* en el que se recogerían los ensayos: *La Religión del Verbo español, Teleología de la Cultura, Sobre 'El Canto Errante'* (inédito aún) y *A propósito del nombre que William Blake asignó a América.* Le hablé del *Guernica* al que usted también alude, pero éste exige una edición un tanto monumental con gran parte de los grabados de la norteamericana...[20]

La *hora de la invasión,* a la que con tanto optimismo se refería Larrea en sus cartas, viendo en la acogida de su obra un síntoma de la apertura del país, aún tarda algo en llegar. Las publicaciones posteriores no cumplen del todo las expectativas de aquel momento de entusiasmo, y muchas segundas

[19] *Estas son las proposiciones de Vivanco en su última carta del 27 de enero de 1971. El entusiasmo le desborda y ni siquiera se cuida de subrayar los títulos de las obras, lo que ha hecho religiosamente a lo largo de esta correspondencia.*

[20] *De los títulos propuestos sólo se publicarían en España, en fechas relativamente próximas a 1970, los siguientes:* Razón de ser, *2ª ed., Júcar, Madrid, 1974 y* Pablo Picasso: Guernica, *Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1977. Según le cuenta Larrea a Diego, en su carta del 17 de octubre de 1974 (en* Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego... *cit., p. 377), a Barral le impidió la censura publicar* Al amor de Vallejo, *que finalmente saldría en 1980, en la editorial Pre-Textos, de Valencia. Las palabras citadas, en carta del 16 de febrero de 1971, última de las enviadas por Juan Larrea a Luis Felipe Vivanco, aunque su relación continuó: se vieron y hablaron por primera –y última– vez en el homenaje a León Felipe, que tuvo lugar en México, en abril de 1974. Un año después, en noviembre de 1975, moría Luis Felipe Vivanco.*

ediciones quedan frustradas. Pero la recuperación de Larrea ya es efectiva a partir de la edición española de su obra poética, y su nombre queda incorporado a nuestra literatura en uno de los momentos más renovadores de la historia reciente. Durante la *travesía* se ha producido la transformación de lo *imposible* en *inevitable*. Las últimas palabras de Vivanco en su también última carta («queremos inundar los escaparates de cosas suyas, no como poeta del 27, sino como autor del 71»), formulaban la definitiva ruptura del *sortilegio*.



Quince (1998), de Francisco Rodríguez

La casa de las brumas

Juan Antonio Masoliver Ródenas

Vivimos en un bosque de tejados,
de ventanas vacías, de balcones
en los precipicios del aire,
bóvedas quemadas por el sol,
muros como tapices en el viento
de las palmeras: los obscenos
palacios de los emperadores
del hampa que han talado
la luz y cubierto de arcilla
y mármol la cúpula
del cielo.

* * *

Aquí no hay cielo. El aire
es una roca suspendida
en el aire espeso del verano.
Buscan la luz de Altea
los ciegos de la estepa.
¿Son veleros o alfanjes?
Huyen despavoridas
las sirenas del bosque,
cuerpos desnudos en el oasis
de la memoria.
Tejen sus palacios
en los lienzos del horizonte.
¿O son redes? ¿O telarañas
de sangre? Tapices
tejidos en un cielo que no existe.

* * *

También hay roedores
y ruecas, lámparas
de arañas negras, dagas
en el aire ebrio.
Y por el aire ascienden
láminas de sal, brasas
de sal de los pozos
de Altea: diamantes.
Luz en la luz.

* * *

La luz existe. El mar
es un espejo: esparce
la brisa su cabellera.
Suavemente los veleros
abren surcos
en los ojos del bosque
de piedra.

* * *

De niño nos desconcertaban
las inexistentes caléndulas,
los caballos ingleses
perdidos en la bruma,
las paredes de cal,
las charcas de orín.
Eloísa me sacaba la lengua.
Me desconcertaba
su cara entre los muslos,
la oscuridad del excremento.
Las sirenas existen:
son los cuerpos que vimos
en el envés del tiempo.
Tapices del deseo.

* * *

No llegan por el mar ni por el bosque.
Tampoco por el aire, pues no hay aire.
No llegan. Sin estar edifican
palacios con la arena que el viento
arroja a los bosques de roca.
Dibujan cúpulas y tejados,
terrazas y ventanas
despobladas.
Pues no hay tiempo
ni vida. Sólo sombras
y charcas de insectos. Ciegos a la luz,
lesionados por la nostalgia.
Pues la luz no existe. Las sirenas
que existieron no existen...
Y el mar que ahora ilumina
este espejismo
en los bosques de piedra
de Altea.

* * *

Pues eran bosques y aire.
Se poblaba el mar de velas
y globos. Luz de mica
en los cuerpos de las sirenas.
Cantaban y tejían. Se mojaban
los pechos. Nos llamaban.
Eloísa me sacaba la lengua
y me llamaba. Vivían
en la arena. Jugaban:
tejían este tapiz. Imágenes
de entonces
que ahora se hacen presente.
Nítidas y lejanas: vértigo
del deseo en el vacío del tiempo.

* * *

El tiempo de las sirenas
se detiene: un velero. Son
de agua los caminos
que llevan a los bosques
de arena de las sirenas.
Todo es ausencia.
Sólo un canto en el cielo.
Canto sin voz ni música:
sólo el silencio habita
en las avenidas del mar.
Sus sirenas dormidas
en la luz del tiempo
sin tiempo. Y ahora llega
el recuerdo herido por la ausencia.

* * *

El recuerdo rconstruye
con materiales que nunca poseímos.
Las nalgas de Eloísa,
sus pechos como frutos
en el aire del agua.
Sus ojos ciegos al canto
de las sirenas en la luz
ausente del viento.

* * *

Todo es ausencia y en su ausencia
recorremos los paisajes
que ahora son luz en el corazón
de la bruma. Sí:
llegamos a la luz por los bosques
de bruma. Y allí, en su suave
maraña (nidos de avispa,
pubis, pestañas
en los ojos ciegos
empapados de luz: pozos
de luz) edificamos lo que fue
y lo que está siendo: damos
presencia al tiempo ausente.

* * *

En los días de agosto
(un solo día detenido
en la casa de la bruma)
el mar se llena de rubíes.
Es el temblor del cielo
y nuestros ojos recorren
el espacio. Júbilo
de polen en el viento
y en los muslos.

* * *

Y no es bruma: es incienso
o rocío de luz. Como cuando
las palabras y la música
penetran en el silencio,
se hacen silencio o palacio
en el aire de cristal y mica.
Minaretes. Vergeles.

* * *

En la espesura de la luz
cesa el llanto de las sirenas
en los palacios del hampa.
Castillos de ceniza:
lodo en el viento de la ciénaga.
La felicidad duele en el viento
como polen de cicuta
o dagas en la cúpula
del cielo de arcilla. Gimen
las verjas del tiempo
en los páramos de la memoria.

* * *

Y en los vergeles de la memoria
la casa de la bruma resplandece
como los días de la eternidad
surgida del recuerdo. Regreso

al primer día: la montaña
suspendida en el aire, el mar
como un espejo de espejismos.
Casa sin nombre
que ahora, al nombrarla,
nos acoge: niñas, avispas,
veleros en los jardínes
del cielo, orín
en los pezones. El rocío
de todo lo que fue
es maná y es esta tarde
de agosto en Altea
que se repite incesantemente
en el éxtasis de lo inmóvil.

CALLEJERO



Ángeles Mastretta

Entrevista con Ángeles Mastretta

Reina Roffé

–Usted una vez dijo que «elegir siempre es abandonar y a veces uno elige sin darse cuenta de lo que abandona». ¿Sabe ahora qué tuvo que abandonar para escribir?

–Cuando uno tiene la edad de elegir, hay cientos de agujas sugiriéndote cosas y pidiéndote que te dediques a ellas. Qué abandonas y qué eliges está regido, como diría Borges, por el vago azar.

–Le oí comentar que su padre escribía para periódicos de Puebla, donde usted nació y se crió. ¿El hecho de que su padre escribiera fue determinante para usted?

–Mi padre escribía para divertirse, no ganaba dinero con eso. Era su hobby, otros se iban a jugar golf y él se sentaba a escribir. Yo me acuerdo de mí, muy chica, sentada en el piso, oyendo cómo él tecleaba. Si alguien me pide que evoque una imagen de mi padre contento, es la de él escribiendo. No sé en qué parte de mí estaba guardado esto pero, seguramente, influyó para que, más tarde, yo también me dedicara a escribir. Otra cosa que me ayudó fue que siempre tuve la certeza de que conversar me gustaba. Crecí en una familia muy apta para conversar, para la cual era importante platicar. Escribir es una forma de conversar, más sofisticada, que puede ser más elocuente, más cuidada, más elaborada, a la que le tienes que dedicar más tiempo; diría, incluso, que es una manera más bella de conversar y más crucial. Yo fui educada en la religión católica, la practiqué y fui muy devota o, mejor dicho, participaba de los ritos de la religión. Luego dejé de creer y de practicar sus ritos. Es probable que una siga necesitando de ciertos ritos. Escribir, a veces, es como rezar. Escribo oyendo música sacra, sobre todo cuando estoy trabajando en una novela. Oigo esa música toda la mañana, puedo llegar a oír un mismo concierto siete veces: las misas de Schubert que vuelven a empezar una y otra vez. Las pasiones, como la de la escritura, están hechas de sentimientos mezclados. Diría que escribir es ahora mi religión más verdadera, más auténtica.

–Sé que su padre le dejó en herencia una máquina de escribir, una Olivetti verde. ¿Qué significó para usted esta herencia?

–Muchas cosas. Cuando me fui de Puebla a México para estudiar en la universidad, me llevé la máquina conmigo. Yo iba en el coche de un primo mío y bajamos a tomar un café; al regresar, me habían robado la Olivetti. Y esto sucedió a la semana de que mi papá murió. A lo que significaba de por sí la máquina, se le sumó el hecho de haberla perdido. Por lo tanto, tenía que recuperarla de alguna manera, escribiendo.

–¿Y su madre qué le dejó de herencia?

–Mi madre me ha ido dando las herencias, porque sigue viva. Es una mujer muy aguerrida, firme, terriblemente disciplinada, muy exigente. Así como digo que mi papá escribía jugando, sé que para escribir libros, aparte de jugar y divertirse, hay que tener disciplina, ponerse todos los días seis o siete horas. Y eso me lo dio mi madre. Desde luego, un libro como *El mundo iluminado*, de textos breves, se puede escribir de a ratos, pero una novela necesita escritura diaria de varias horas y durante años. Para escribir *Mal de amores* tardé casi tres. Hay gente que puede escribir novelas en menos tiempo, pero en mi caso no es así.

–¿Es escribiendo cuando se suelta y se toma ciertas libertades que en la vida no puede?

–Ya dijimos que elegir siempre es abandonar. No se puede elegir todo. Yo, aunque quiera, no puedo elegir, por ejemplo, tener 20 años. Pero sí cuando estoy escribiendo. Entonces, puedo tener 20 años o ser hombre, ser médica o viajar en un tren del siglo pasado. Por eso creo que una escribe para buscarse otras vidas, aunque esté contenta con la suya. Precisamente, la vida que yo he elegido me dio la posibilidad de vivir muchas vidas y de ponerme en la piel de los demás. Una vez dije que me gustaría ser hombre para saber lo que sienten cuando están con una mujer. Quiero decir poder inventarlo y, al inventarlo, creer que lo sé. También se puede ver la naturaleza donde no la hay. Vivo en una ciudad, México, en la que yo quise ver el horizonte y, si alguien se fija, verá que en mis libros el horizonte está presente muchas veces. Hay, además, campos, volcanes, llanuras.

–Sus libros han viajado por muchos países gracias a las traducciones. ¿Es tan viajera como sus libros? ¿Qué representa para usted el viaje?

–Leí hace poco una novela cuyo personaje dice que no le gustaba viajar, porque viajar era dejar la seguridad de la casa. Ir a otras partes implica afrontar desafíos. Luego, el personaje se da cuenta de que, finalmente, todos nos vamos a tener que ir de viaje, un viaje que emprendemos solos. Y dice que no es tan malo acostumbrarse a perder las cosas que tenemos, a dejarlas. Viajar, la verdad, es ganar mundos nuevos y nacer, un poco, para otras gentes. Pero, al mismo tiempo, se mueren las cosas que dan seguridad. Da seguridad saber dónde se guardan tus zapatos, saber el lugar exacto donde te sientas a comer en tu mesa. A mí me da seguridad ver cómo los pájaros vienen a ese preciso lugar que es mi casa en la ciudad de México. Me da armonía y tranquilidad. Además, todo ser humano necesita saberse importante y hasta imprescindible para alguien; yo, en mi casa, me siento importante, imprescindible, segura y cobijada. Cuando viajas pierdes eso. Entonces: a mí me gusta viajar y encontrarme con gente nueva, pero también me cansa e inseguriza. Es una mezcla.

–Usted dijo una vez que «los escritores hacen aparecer en sus libros los ojos, las bocas y el tono de voz de las mujeres a las que han amado; las mujeres reinventamos las rodillas, las manos, el modo en que camina nuestro ser más querido». ¿Esto nos estaría indicando una diferencia de género?

–A lo mejor lo dije para no repetir los ojos, las bocas. Si hoy en día cuesta trabajo creer en Dios y tener fe en la existencia del Paraíso, por qué diablos hay que abrazar otras creencias y convertirlas en actos de fe. Yo ya no quiero saber si existe una diferencia de género en lo que escribimos. He dicho muchas veces que no. De lo que se trata es de ser buen escritor o mal escritor, entrañable o no, que nos guste o nos diguste lo que leemos. Eso es lo que hace una diferencia en la literatura, no el género. Hay lectores que insisten tanto en esto de la diferencia. No entiendo por qué hay que discutirlo.

–¿Cómo preferiría que se leyera Arráncame la vida, *como una desgarradora crónica política, como una saga familiar o como una romántica y trágica historia de amor?*

–A mí me encantaría que se pudiera leer como todo esto al mismo tiempo, pero sería muy ambicioso de mi parte. Es curioso, los libros se van convirtiendo en otras cosas. Cuando empecé a escribir esta novela, que no se llamaba así en aquel momento, lo que me había propuesto era contar la his-

toria del general Andrés Ascencio. Porque lo que a mí me intrigaba era el modo en que había ejercido el poder un cacique en una ciudad como Puebla, pero entonces me di cuenta de que lo que yo sabía sobre el cacique eran puras anécdotas oídas a unos y otros. En consecuencia, me pregunté: ¿quién puede saber mucho y, al mismo tiempo, nada de un hombre; quién puede desconocerlo, pero saber de su intimidad? Y me dije: su mujer. Por lo tanto, inventé a Catalina; y Catalina, con el paso del tiempo, se fue volviendo un personaje más fuerte que Andrés y más importante para el libro. La novela que empecé para hablar de Andrés Ascencio, acabó siendo la novela de Catalina. Por eso digo que ojalá sea todo lo que ha enumerado, porque también acabó siendo la novela de Carlos Vives, el amante de Catalina; acabó siendo una novela de amor entrañable, acabó siendo una tragedia. Bueno, yo lo pasé bien y mal escribiéndola, pero lo que sí puedo asegurar es que viví muy intensamente mientras la escribía.

–Entre los asuntos que llaman la atención de esta novela, se encuentra el hecho de que usted presenta, por un lado, la rigidez de los roles sexuales en la sociedad hispana y, por otro, una manera desenfadada de contar experiencias sexuales. ¿A qué se debe este contraste?

–La rigidez de los roles no depende de la protagonista, sino del mundo en que ella vive, de la realidad. Así era y así de impuesto estaba. Yo me he encontrado con feministas, sobre todo al principio, cuando salió *Arráncame la vida*, que me decían cómo es posible que Catalina no sea capaz de sublevarse, de matar a ese hombre, de mandarlo al demonio, de conseguirse un trabajo, de hacerse una vida distinta. Pero si Catalina Ascencio nunca quiso ser una feminista de los 70, lo único que quería era dar consigo misma. Yo lo que creo es que si alguna preocupación cabal tiene Catalina es la de saber quién es, nada más, quizás es su única pretensión y, también, la de sentir intensamente la vida. Por eso, no se muere cuando matan a Carlos Vives.

–Catalina Ascencio quiere que la quieran, pero sólo excepcionalmente es capaz de expresarlo así sin cuestionar lo dicho. ¿Esto revela quizás una visión del mundo marcada por la desconfianza hacia los afectos?

–No tanto por la desconfianza como por la incapacidad para vivir sin ellos. Quiere que la quieran como todos nosotros. Además, no es sólo una desgracia de Catalina, yo también la tengo, y también mucha gente. Hay a quienes, no quiero decir nos desquicia, pero sí nos puede aniquilar la

idea de que no nos quiera quien queremos que nos quiera. Si un aprendizaje central nos da la adolescencia es que no necesariamente te va a querer quien pretendemos que nos quiera. Esto se sufre en la adolescencia o en la primera madurez. En la adolescencia, quizá, no lo padecí tanto; pero a los 22 años, cuando sentí que estaba enamorada de un hombre como de nada en la vida, ese hombre me dijo: yo de ti no. Es difícil crecer con eso. Te puedes reponer de una, pero no de todas. Recuerdo, también, otra cosa que me marcó mucho. Mi mamá, a veces, podía ser implacable. Ella, cuando se disgustaba conmigo, decía que no me quería. Yo juré que jamás le iba a decir algo así a mis hijos, nunca. Recuerdo eso y todavía me da escalofríos. Yo le preguntaba muy preocupada y dolida qué tengo que hacer para que me quieras. Mi hermana, en cambio, que tenía un año menos que yo y creció en el mismo ambiente, cuando mi mamá le decía no te quiero, le contestaba: pues no me quieras. Es decir, esto no tiene que ver con la educación o el ambiente, sino con la manera de ser de cada persona. A mi hermana no le importaba o tenía la fortaleza suficiente para sobreponerse al hecho de que le dijeran que no la querían y, en consecuencia, hacía lo que le daba la gana. Llega un momento en el que uno debe aprender, y eso aprende Catalina, que aunque una haga lo que los demás quieren, igual pueden no quererte. Por lo tanto, una tiene que saber quién es y qué desea hacer consigo misma y con su destino, te quieran o no.

–*¿Cree usted que el mayor amor del hombre es el poder y el mayor poder de la mujer es el amor?*

–Alguna vez oí una frase que dice: los hombres son lo que hacen y las mujeres son lo que son. A lo mejor eso es verdad. Pero otra vez volveríamos a la cuestión del género. Yo no estoy segura de que no haya mujeres a quienes les apasiona el poder y que están, por supuesto, mucho más interesadas en el poder que en el amor; y, además, dispuestas a entregar su vida para conseguir el poder, aun a través del amor o por medio de vivir con quien posee el poder. También hay muchos hombres que optan por el amor, por ejemplo, José Alfredo Jiménez, que murió desangrado por amor. ¿La pasión de José Alfredo Jiménez era el poder? No, era el amor. Son modos de ser que nada tienen que ver con el género.

–*En* Arráncame la vida *la ficción asume la forma de una autobiografía. ¿Esto se debe a que es una manera más directa de transmitir lo que quería contar?*

–Sí, es una novela autobiográfica, escrita en primera persona. Por eso, es una novela que no puedo repetir. Había comenzado a escribirla en tercera persona, con una voz mucho más omnipotente que la de Catalina. Pero cuando me di cuenta de que había muchas cosas que yo no sabía y que no las iba a saber nunca, empecé a probar la primera persona, y di con Catalina, y Catalina, la protagonista, se volvió la voz que narra esa historia. Yo tuve un problema grande cuando la terminé, porque si yo soy una escritora, pero en mi primera novela había entregado una voz narrativa que no era yo, sino el personaje, ¿ahora yo quién era? ¿Ahora cómo escribo? Tuve la buena fortuna de darme cuenta de que una novela en primera persona con el tono de *Arráncame...* ya no podía hacerla. Entonces, escribí los cuentos de *Mujeres de ojos grandes* y conseguí a otras lectoras diferentes a las que había captado con la novela. Es rarísimo. Sobre todo en Argentina, España e Italia mucha gente creyó que *Mujeres de ojos grandes* era mi primer libro, porque entró primero este libro y entró por otra editorial diferente a la que publicó *Arráncame....* Además, la novela no se vendió en estos países hasta después del éxito que alcanzó el libro de cuentos, porque las lectoras de esos países entendieron mejor y les interesó más el tono de *Mujeres de ojos grandes.*

–En una entrevista publicada en México, usted dijo que su primera novela es un tango que se puede leer como bolero. Al tango le corresponde la truculencia de la historia y al bolero el sentido del humor que la atraviesa. ¿Sigue creyendo esto?

–Bueno, debo tener cuidado con este tipo de declaraciones; seguramente, lo dije jugando o en broma. En primer lugar, ahora no sé si los boleros tienen tanto sentido del humor como yo creía. Por otra parte, los lectores vuelven a hacer el libro, porque yo no me propuse ciertas cosas que los lectores y críticos encuentran en mi novela. Lo que dicen siempre es de agradecer, cuando hacen una lectura rica. Pero lo que me propuse cuando escribí *Arráncame la vida* era contar la historia del cacique de Puebla y la historia de la educación sentimental de Catalina. Si el resultado está emparentado con un bolero o con un tango es algo que no me propuse.

–Usted ¿a quién se dirigía en esta novela, a los Andrés Ascencio o a las Catalinas de México?

–No sé a quién me dirigía, creo que ni a unos ni a otros. Sí, tal vez, acabé hablando de las actitudes de Catalina que puede haber en otras mujeres; de

los miedos y las audacias que yo tenía adentro, y que puse en Catalina. Uno escribe para muy poquitos lectores, yo no tenía idea de para quién escribía; escribía porque tenía la urgencia de contar esa historia y ganas de quitármela de encima, porque me gustaba y me obsesionaba mucho, pero mentiría si dijera que tenía claro quiénes era mis lectores. Por entonces, sólo tenía a los lectores del periódico para el cual trabajaba. Lo que ocurrió fue lo siguiente: mi mamá vivía hablando de ese cacique. En mi familia se vivía hablando de los rigores y de las barbaridades de esa época. Cuando yo nací hacía dos años que se había muerto el cacique que, luego, convertí en Andrés Ascencio, aunque no era tan simpático como Andrés, porque Andrés puede tener momentos en los que resulta hasta entrañable. Pero alguna gracia habrá tenido el verdadero cacique y, sobre todo, fuerza, porque había mucha gente seducida por él, no solamente por su poder, sino por su modo de hablar y de ser. Y la gente vivía hablando de eso. Durante toda mi infancia seguí oyendo hablar de él. Cuando yo tenía treinta años y empecé a indagar para escribir esta historia y le preguntaba a la gente sobre este hombre, que se había muerto hacía 32 años, bajaba la voz. Cuénteme de Maximino Vila Camacho, les decía yo, y la gente se intimidaba, hablaba bajito, no fuera que Maximino los oyera, ese Maximino que hacía más de tres décadas que estaba bajo tierra. Le llegaron a tener tal horror. Y a mí me resultó de lo más atractivo inventar una mujer capaz de enterrarle. Esa mujer, en mi cabeza, era mi ciudad, mi sociedad entera diciendo basta de que nos gobierne y nos dirija gente así, basta de seguir todos teniéndole miedo.

–De esta novela, ¿a qué le otorgaría usted mayor importancia, al triunfo del amor o al de la libertad individual?

–Diría, más bien, que a la libertad individual. Porque el amor, a Catalina, se lo devastó la vida finalmente. El mayor logro de la protagonista radica en que ella puede consigo misma. Por eso, es el triunfo del conocimiento personal.

–Pero es una libertad que le llega por viudez, cuando el general Ascencio muere.

–No, Catalina ya estaba libre desde antes. Porque es libre desde el momento en que concibe que ella puede matar a Andrés Ascencio. Además, hacia el final, ya aprendió a vivir sin él, aprendió a pensar sin él como su única posibilidad. Hay una escena en la que Catalina trata de librarse de él

y se va de la casa, se sube a un camión y, a las dos horas de viajar, dice qué horror, yo no puedo hacer esto, yo no tengo destino, quién soy, y regresa. Pero hacia el final del libro, aunque Andrés no hubiera muerto, Catalina se habría podido ir de la casa y hacer su vida.

–Eufemismos tales como llamar «Pepa Flores» a la menstruación, cosa que hace uno de los personajes en Arráncame la vida*, ¿demuestra acaso que las mujeres latinoamericanas son más pacatas o reprimidas que, por ejemplo, las españolas?*

–Alguna mujeres en México llamaban así a la menstruación; no sé por qué, me parece un nombre horrible. Pero esto es de hace cuarenta años, ahora no. Yo no creo que la sociedad latinoamericana sea reprimida, por lo menos la que conozco más de cerca, como la mexicana y la argentina.

–Hay escenas muy teatrales en Arráncame la vida*, cuando Catalina está en la tina tomando un baño y se habla a sí misma y se pregunta si se va o no con Carlos Vives, el amante, o cuando refiere sus pensamientos ante el cadáver de su marido. ¿Ha tenido el teatro alguna influencia en usted?*

–Probablemente, yo misma soy teatrera. Sí, me gusta mucho el teatro, aunque pienso que en mi novela hay escenas más de cine que de teatro. Por otra parte, creo que en el tardío siglo XX, un escritor no puede decir que no está tocado por el cine. Yo veo más películas que leo libros. Para qué voy a inventar que leo más, no me da tiempo. Yo no leo tres libros a la semana, pero sí puedo llegar a ver tres películas y más. Bueno, sí leo varios libros, pero pedazos de ellos. Es decir, releeo un párrafo de Borges, que ya sé en qué página está, o fragmentos de otros autores que me gustan. También leo mucho cuando soy jurado de algún premio, como el Rómulo Gallegos.

–La «libertad» de Catalina, manifestada sobre todo a nivel del lenguaje, un lenguaje, por momentos, muy desenfadado, ¿es una licencia de su clase social?

–Catalina no habla así, piensa así. Ella está, supuestamente, verbalizando y contando una historia sobre un medio en el que se habla así. Cuando Catalina reflexiona, cuando cuenta, cuando escribe el libro se permite las audacias que se permite su medio. En realidad, habla como Andrés Ascencio.

–¿Una mujer de otra clase social podría permitirse ciertas libertades, sobre todo sexuales, como las que se permite Catalina?

–Claro que sí, lo hemos visto un millón de veces, las mujeres pobres tienen dos maridos o más, del mismo modo que se lo permitió Fortunata en el siglo pasado, a quien le parecía de lo más normal tener un marido y un amante.

–En Mujeres de ojos grandes *usted relata la vida de varias mujeres educadas para el matrimonio y las labores del hogar, pero que no presentan el típico síndrome del ama de casa, porque son personalidades vigorosas, incluso emancipadoras. ¿Representan a sus tías soñadas?*

–Algunas, como cuatro o cinco de ellas, de verdad fueron mis tías. Y también estoy yo en alguna de las historias.

–¿Cómo surgieron estos relatos?

–A la semana de nacer mi hija se estaba muriendo y yo no sabía cómo decirle que se quedara en el mundo. Me daban permiso para entrar a verla una hora diaria y me encontraba con la bebecita llena de sueros y agujas. Era una sala de terapia intensiva donde entraban todas las mamás con estampitas y rezos y aguas benditas. Pero yo no tenía nada de esto. Entonces, como consuelo, empecé a decirle a la niña que no se muriera. Yo ya no podía tener más hijos, porque me había ligado las trompas. Por lo tanto, le decía: tú no te puedes morir, porque eres el final de esta cadena, y porque otras mujeres han tenido que pasar por tantísimas dificultades para que tú tengas una vida mejor, más libre, más afortunada. Bueno, más afortunada no sé, porque la felicidad es una cosa que uno se va ganando todos los días, pero, desde luego, con más seguridad de sí misma, con más dominio de su cuerpo, con más conocimiento en cuanto a su destino, con más derecho a decidir qué vida quiere. Eso yo sabía que mi hija iba a poderlo tener. Le decía: hay mujeres que han dado batalla en otros tiempos para que tú puedas quedarte en el mundo y disfrutar de muchas libertades. No te mueras. Así que empecé a contarle historias de mis verdaderas tías. Hay, en el libro, dos mujeres que se quieren mucho y una de ellas se muere de cáncer, ésas son como mi mamá y mi tía; hay otra que cultiva violetas. Sí, por supuesto que tienen que ver con las mujeres de mis sueños. Durante mucho tiempo las escritoras hemos acudido a la imagen de las mujeres aguerridas, pero desgraciadas; en otras palabras, a las que, finalmente, les fue mal. Y volvi-

mos a esas mujeres nuestros modelos. Por eso, quería tener para mi hija modelos de mujeres a las que les fuera mejor. Porque estas mujeres de ojos grandes viven en un mundo que no les permite ir mucho más lejos de su casa, pero son capaces de ver más allá de lo que la vida les permite que vean y entonces se dan a sí mismas derechos, tienen esa audacia. Hay varias que son, como diría alguna periodista, adúlteras; yo prefiero decir que son capaces de tener más de un amor, que es la expresión adecuada, porque en aquella época, en la época de mi mamá y de mis tías, no había posibilidad de otras libertades. Si tú te das el derecho de hacer con tu cuerpo lo que quieres, lo que tus impulsos y tus lealtades a ti misma te permiten, si tú tienes esa libertad puedes tener otra, pero antes de ésta no puedes tener ninguna. Siempre he dicho que quiero comprar mis zapatos, porque si puedo pagarlos, puedo también ir con mis pies adonde quiera.

–Emilia Sauri, la protagonista de su segunda novela, Mal de amores, *nace en una familia liberal y, por ende, puede buscar su destino enfrentando las limitaciones impuestas a su género. Ama a dos hombres. En la infancia, a Daniel Cuenca (aventurero y revolucionario); en su madurez, a Antonio Zavalza (un médico que persigue la paz en mitad de la guerra civil). Hay un cambio en el objeto de amor. ¿A qué se debe?*

–La protagonista de esta otra novela ya está educada por una mujer como las de *Mujeres de ojos grandes*. Milagros, Josefa y el propio Diego Sauri son personajes que le enseñan a Emilia a ser libre. Aunque no creo que ella elija amar a uno en la infancia y a otro en la madurez; pienso que los quiere a los dos toda la vida. Lo chistoso es que yo quería contar la historia de una mujer que se enamora de dos hombres al mismo tiempo siendo adulta. Pero comencé a contar la historia desde su nacimiento, por eso la historia me la fueron ganando los papás de ella. Es decir, me empecé a divertir mucho con Milagros y con Josefa, y con la vida antes de la revolución, y con los movimientos previos a la revolución y con la revolución, cuando Emilia es adolescente. Entonces, en el último capítulo queda sugerido que Emilia se pasa la vida queriendo a los dos. Pero lo que yo quería escribir, cuando inicié el libro, era el último capítulo. A lo mejor, la novela debería haber acabado un capítulo antes. Porque si el libro no tuviera el último capítulo, hubiera podido hacer otra novela y haberla empezado al día siguiente sin quedarme abandonada por todos los personajes. Pero eso era serle infiel a *Mal de amores*, porque este libro no podía acabar en que Emilia se queda con Zavalza y deja a Daniel: habría sido una injusticia. Entonces dejé el último capítulo.

–En El mundo iluminado *usted reflexiona sobre varios temas, uno de ellos tiene que ver con México. ¿Cuáles son los cambios que deberían producirse en su país?*

–Seguro hay algo que cambiar en México y algo que a los mexicanos nos cuesta mucho trabajo: la desigualdad. Es muy difícil vivir en un país con desigualdades tan grandes. Para quienes padecen la desigualdad y viven en la pobreza, la dificultad es enorme. Y para quienes gozamos de ciertos privilegios, la carga emocional de vivir en un país donde hay gente tan pobre resulta muy difícil de sobrellevar. Creo que, con el tiempo, México se irá volviendo un país más justo, más informado, con más acceso de la gente a la educación y a cierta información que les permita tener menos hijos. Espero que el sistema político y económico se vuelva más justo. Esto va a pasar inevitablemente; no puede ser de otra manera.

–En este libro usted también habla de los itinerarios de su escritura y alude a los temores, alegrías y vacilaciones de una creadora. ¿Podría decir cuáles son los más extremos?

–Las alegrías más extremas y los miedos no necesariamente vienen de escribir; lo que pasa es que, al escribir, uno los exorciza. Uno escribe para pensar en los miedos, en las alegrías y también en las dudas que se nos presentan. En realidad, uno exorciza las penas y llama a las alegrías escribiendo.

–Alguna vez usted dijo que escribía para sus amigas. ¿Sigue haciéndolo todavía?

–Sí, sólo que ahora tengo más amigas. Alguien me dijo estos días que poseo frescura, naturalidad para hablar y comunicarme con la gente, y dominio del auditorio. Pero yo odio la palabra dominio, no tengo dominio, sino que yo llego a una charla y me encuentro con mis amigas, y por eso puedo hablarles así. Llego a una conferencia y le digo ¡hola! al público, porque sé que ya nos conocemos. Esas amigas del auditorio saben muchas más cosas de mí de las que yo sé de ellas. Por otra parte, el hecho de que estén ahí significa que compartimos un montón de cosas. Por eso, me siento muy acompañada por ellas. En la primera mesa redonda que inauguró la «Semana de Autor» que me dedicaron en Madrid, organizada por la Agencia Española de Cooperación Internacional, los ponentes no hablaron de mí, entonces una señora del público, que evidentemente era lectora

mía, dijo que le daba una vergüenza terrible y que se sentía engañada porque ella había ido a oír hablar de Ángeles Mastretta, y regañó a los ponentes. Entonces pensé: es mi amiga. Y le expliqué cómo era la dinámica de las jornadas que se desarrollarían durante la semana. Le dije que el tema de la primera mesa era «Mito e historia en la narrativa mexicana» y que, en días siguientes, otros ponentes hablarían más directamente de mi obra y de mí.

–En mi pregunta anterior me refería, en realidad, a sus amigas con nombre y apellido.

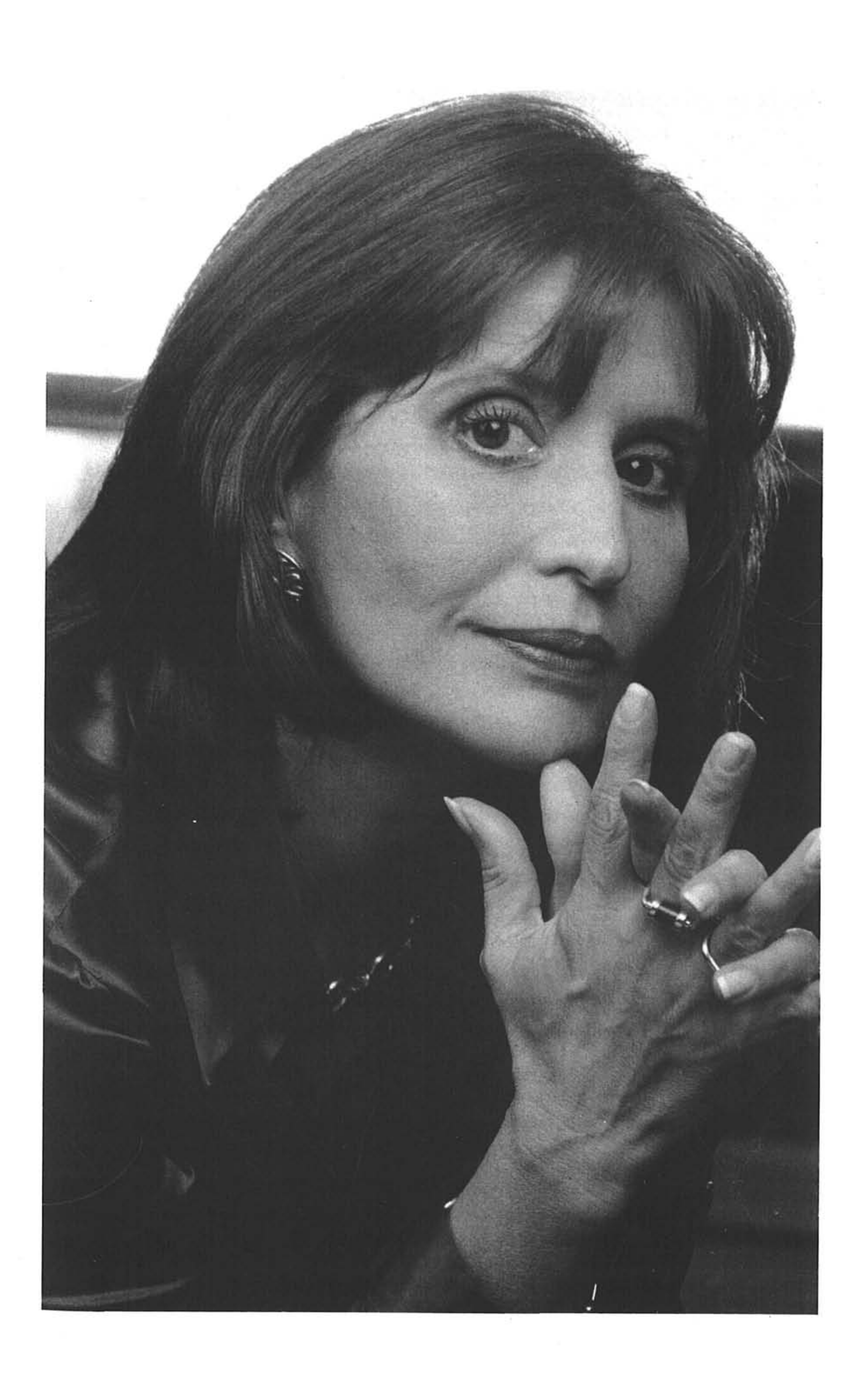
–Sí, de hecho, yo me sigo dirigiendo a mis amigas con nombre y apellido. Hay gente que escribe para sí misma. Alguien hoy me decía: ¿no te parece que escribir es un acto de narcisismo espantoso? Le contesté que sí, que es un acto de soberbia y de narcisismo. Es como manifestar a los demás: he aquí que las cosas que yo digo son importantes y merecen ser publicadas, y hay a quien le van a interesar. Pero también es un acto de humildad. La publicación de un libro implica expresar, por otra parte: he aquí lo que yo tengo que decir, opinen ustedes si vale la pena, si lo que escribo es inteligente, cuerdo o hermoso. Te estás exponiendo. Resulta más cómodo pensar que lo que uno escribe es una maravilla, pero no se lo enseña a nadie.

–¿En qué está trabajando ahora?

–En textos como los que reúne *El mundo iluminado*, pero pronto –«pronto» es como decir la tierra de la gran promesa– me sentaré seis horas diarias hasta dar con otro novela. Voy a ver.

–Entre su primera novela, Arráncame la vida, *y la última publicada,* Mal de amores, *hay un intervalo de casi diez años. ¿Le resulta muy laborioso trabajar en narraciones extensas?*

–Sí, hay casi diez años, pero hice mucho periodismo, también escribí *Mujeres de ojos grandes*, el libro de artículos *Puerto libre*. En fin, no estuve ociosa. Yo quisiera escribir más rápido, me da mucha tristeza no poder hacerlo. Pero, para una novela, necesito no sólo un tiempo largo de escritura, sino también de gestación. Además, hay otra cosa: el relato que salió este año con el título *Ninguna eternidad como la mía*, es una historia que está completamente perfumada con personajes de mi novela anterior, se



parecen mucho, por eso este cuento no lo convertí en una novela. Hay que dejar pasar el tiempo para crear algo nuevo, sin parentescos.

–Aunque sus libros alcanzaron un gran éxito de ventas, su relación con la crítica ha sido bastante conflictiva. ¿Continúa siéndola?

–Mi relación con la crítica no ha sido ni deja de ser conflictiva, sencillamente yo no tuve crítica. Nadie dijo esta novela o este libro de cuentos de Ángeles Mastretta es malísimo, sólo optaron por no decir nada. El primer reconocimiento que tuve de mis pares fue el Premio Rómulo Gallegos, que gané en 1997 por *Mal de amores*. Digo «mis pares», porque el jurado de este premio está constituido por autores de distintos países. Cuando me otorgaron el premio, otros escritores, de pronto, acordaron que lo que yo escribía les gustaba.

Chávez-Revueltas, vidas y músicas cruzadas

Enrique Martínez Miura

Nacidos el mismo año, 1899, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas surgieron como creadores de un mismo hábitat cultural, el producido por la revolución mexicana de 1910, compartieron por ello bastantes intereses, sobre todo la animación de la vida musical del país, y coincidieron en el estilo indigenista de varias obras. Sin embargo, también fueron muchas las cosas que los separaron; en cierto sentido, Chávez, como compositor, formado de modo autodidacta en el estudio de los grandes maestros, estuvo separado de Revueltas casi por una generación. Sus primeras obras importantes fueron de los años veinte –de hecho, se presentó como autor con el *Sexteto con piano* (1919)–, mientras que toda la obra de Revueltas data de los años treinta. Por supuesto que las divergentes trayectorias vitales fueron a la postre determinantes: Chávez vivió treinta y ocho años más que Revueltas, lo que le permitió desarrollar una evolución estilística más completa. Es casi un tópico identificar a Chávez como un músico serio y sistemático, poco menos que oficialista, con una preparación técnica muy sólida; y a Revueltas, con un artista más libre, guiado por el instinto y el sentido del humor, muchas de cuyas audacias de escritura han sido a veces puestas en entredicho como fallos de formación.

La fase nacionalista de los años veinte y treinta –aunque se prolongara intermitentemente hasta los años cincuenta– toma en Chávez características muy interesantes, al hacer remontar su pretensión de un arte mexicano por excelencia a la música azteca. Como quiera que la historia y la arqueología no nos han hecho llegar ni un solo sonido real de ese arte precolombino –de transmisión oral en las culturas azteca y maya–, el intento de Chávez y otros autores mexicanos del momento tuvo un inevitable componente idealista. Desde luego, se han conservado instrumentos, la mayoría de percusión, como el teponaztli (idiófono) o el huehuetl (membranófono) y numerosos raspadores; por otro lado, los textos de los cronistas españoles, como Bernardino de Sahagún o Diego de Landa, aportan información sustancial sobre su papel en la música de las civilizaciones prehispánicas.

Las primeras obras indigenistas de Chávez datan del comienzo de los años veinte y en parte fueron promovidas desde el poder político. Nacen así

los ballets *El fuego nuevo* (1921) –encargo de Vasconcelos, secretario de educación, aunque por problemas administrativos no llegaría entonces a la escena– y *Los cuatro soles* (1925), en los que se exalta el patrimonio cultural precolombino; el primero se basa en una ceremonia azteca y requiere instrumentos de viento, teponaztli y varias clases de sonajas. El uso de melodías pentatónicas contribuye también a aumentar el efecto arcaizante. *Los cuatro soles*, a su vez, recoge la explicación mitológica azteca sobre la sucesión de las eras geológicas (vigente a la llegada de los españoles): Sol de fuego, Sol de aire, Sol de agua, Sol de tierra. No parece tener mucho sentido entender esta manifestación del estilo de Chávez por una cuestión genética, sino que se trata más bien de una actitud de recuperación del pasado, a la que no sería ajena el estrecho contacto con el experto indigenista Morillo.

La obra más representativa de este lenguaje es, sin duda, la *Sinfonía india* (n.º 2, 1936), que se sirve de varios instrumentos aztecas, pero lo hace con austeridad y alcanza una fructífera simbiosis de primitivismo y modernismo. El factor rítmico, con sus metros irregulares, de los que algunos proceden en efecto del acervo indio (tomado de tribus como los yaqui de Sonora, todavía existentes), es decisivo. Chávez expuso por escrito –en el texto de presentación de los conciertos de 1940 del Museo de Arte Moderno de Nueva York– que su obra no pretendía reconstruir la música azteca, sino recrear su sonoridad, acercarse a una impresión general de la misma. Este hecho está especialmente claro en *Xochipili-Macuilxochitl* (1940) (nombre del dios azteca de la música), donde seis percusionistas manejan teponaztli, huehuetl, raspadores de hueso y madera y conchas de tortugas, aunque Chávez renuncia a la concha marina (una trompeta, en la clasificación de Sachs) y la sustituye por un trombón, probablemente por razones de audibilidad y equilibrio dentro del conjunto.

Otro aspecto del nacionalismo de Chávez mira hacia los acontecimientos del presente y se cifraría en sus partituras de combate político, donde canta la revolución mexicana. En su vertiente más decidida toma cuerpo en *Llamadas* (1934), una «sinfonía proletaria» para coro y orquesta que comienza con las palabras de la balada revolucionaria «Así es como vendrá la revolución proletaria». También la «balada mexicana» o corrido *El sol* (1934) expresa la solidaridad del compositor con el ideario cultural postrevolucionario, una de cuyas aspiraciones era llevar el arte a las masas. La *Obertura republicana* (1935), a la que el tiempo ha dado acaso un giro irónico a su populismo todavía más patente, contiene bajo una brillantísima orquestación tres piezas representativas del romanticismo mexicano: la *Marcha zacateca*, el vals sensiblero *Club verde* y la famosísima canción

revolucionaria *La Adelita*, con pasajes donde su tema está fuertemente distorsionado.

Ahora bien, Chávez no tuvo sólo un estilo, o al menos éste cobraría múltiples apariencias, que no siempre coinciden con las divisiones cronológicas. La preocupación por la máquina late en *Energía* (1925), para nueve instrumentos que mezclan viento y cuerda, obra que comunica la fuerza a que se alude en el título, reproduciéndose los colores y ruidos de la fábrica. En cuanto a *Caballos de vapor [H.P.]* (1927), para algún crítico su obra más seductora, no podría comprenderse sin las ideas futuristas y el auge del culto al maquinismo de los años veinte y treinta, pero paradójicamente esta partitura claramente modernista contiene una de las mayores –si no la que más– concentraciones de elementos folclóricos en una composición del creador mexicano. Se emplean ritmos de danzas típicas como el huapango y la sandunga y se citan sones en el final, aunque también aparecen bailes expresivos de la vida moderna, como el tango o el fox-trot. El tema de este ballet, estrenado por Stokowski en Filadelfia (31 de marzo de 1932), refleja el contraste de la vida natural de los trópicos con la industrialización de Estados Unidos. El pintor Diego Rivera, coautor del argumento, explicaba *Caballos de vapor* como la conversión plástica de la música en la danza.

La referencia a la cultura griega llevó a Chávez a una desnudez notable: producto de esa mirada es la *Sinfonía de Antígona* (1932), primera de una serie de siete y la que conserva una modernidad sin tacha. Desarrollada a partir de una música incidental (1932) para la tragedia de Sófocles en la versión de Cocteau, la *Sinfonía*, instrumentada para vientos, arpas y percusión, incorpora un severo arcaísmo a base de ácidas disonancias y conserva el tono dramático de la obra de partida. *La hija de Cólquide* (1943), un ballet para Martha Graham sobre el tema de Medea, originalmente para dos cuartetos (viento y cuerda) y luego orquestado, posee una vivacidad casi cinematográfica y realiza incursiones en el atematismo, especialmente en la asombrosa escena del *Encantamiento*.

Los años treinta fueron los de la irrupción de Revueltas como creador. Parece hoy equivocada la opinión de Stevenson que enmarcaba la figura de Revueltas como un producto poco menos que provinciano. Desde luego, su música no se comprende sin las calles, mercados y carpas de los pueblos de su país, mas no se limita a ser un paisaje de México, sino que es también un autorretrato psicológico, muchas veces en clave humorística. El rigor intelectual de Chávez influyó sobre sus primeras obras, sobre todo, como observa Mayer-Serra, en los retorcimientos a que somete el perfil de la melodía popular. Optó luego por caminos más instintivos, de lo que posiblemente es buena prueba su renuncia a las grandes formas orquestales

como la sinfonía y el concierto, prefiriendo la libertad y la cualidad pictórica del poema sinfónico. Rechazada la postura de erudición de Chávez, se encuentra en Revueltas un retorno a lo popular, a sus espectáculos y sus fiestas, que el compositor asimila con realismo, casi por medio de la onomatopeya.

No es difícil aceptar que Revueltas es la personalidad musical más atípica y vital producida por la cultura revolucionaria mexicana. Posiblemente, su técnica compositiva fuera un punto inferior a la de Chávez, pero obras a las que la crítica –tal vez demasiado imbuida de la tradición eurocéntrica– consideraba hasta hace poco como fracasadas, hoy tienden a verse como experimentales. Incluso el mismo Paz le reprochaba la no integración formal de los materiales, pero es que todo induce a creer que eso era precisamente lo que Revueltas no quería hacer en tales obras.

Las más entroncadas en la tradición formal europea son, sin duda, los cuartetos de cuerda, pero ahí se muestra muy avanzado y de técnica firme, sobre todo en el cuarto (casi totalmente acabado a la muerte del autor), donde se oponen ritmos diferentes que expresan una simultaneidad de acontecimientos. Cada instrumento tiene compás y *tempo* distintos y los cuatro arcos sólo coinciden al comienzo de las secciones. El resultado es ciertamente complejo y se ha especulado si Revueltas habría hecho ajustes en la partitura de haber vivido más.

A la luz de las vanguardias de los años sesenta, comprendemos también mejor su precursor sentido del humor, como en el sorprendente *Dúo para pato y canario* (1931, para violín y pequeño conjunto). En *Ocho por radio*, el humor infiltra la música de cámara, así como el sentido popular, pues se trata de un huapango, instrumentado con plato, maracas y tambor indio, obteniéndose una música novedosa y no precisamente biensonante en sentido convencional. *Planos* (1934), para nueve instrumentos, es un ejemplo de construcción geométrica, de música como arquitectura de gran modernismo que poco tiene ya que ver con el folclorismo.

En el descriptivismo de los poemas sinfónicos se incluye también una evocación indigenista, que prolonga así la corriente de obras de este tipo debidas a Ponce, Chávez, Rolón y Huízar. En *Cuauhnauac* (1930) –el título se refiere al nombre indio de Cuernavaca–, usa el huehuetl, «para el turista», como decía con gracia; con todo, la obra de mayor enraizamiento precolombino es *La noche de los mayas* (1939), aunque no siempre por su sonoridad, salvo en la exótica sección *Noche de encantamiento*.

Sensemayá (1938) es la obra más tocada de Revueltas; a partir de un poema de Nicolás Guillén que narra la muerte de una serpiente tropical, primero con distribución sinfónico-vocal, para luego adoptar la orquestal

que conocemos. Los numerosos cambios de metro (entre ellos los infrecuentes 7/8 y 7/16), la instrumentación exuberante no hubieran sido pensables sin *La consagración de la primavera* de Stravinski, pero la página del compositor mexicano posee un sabor totalmente personal.

Otros poemas son *Ventanas* (1931), de rítmica implacable y sonoridad ácida, y *Janitzio* (1933), éste probablemente el más interesante en su pintura politonal del lago de pescadores Pátzcuaro. Fue estrenado el 8 de diciembre de 1933, con el autor dirigiendo la Sinfónica de México.

Desde luego que hay que tomar con precaución la frase misma de Revueltas y no creer que toda su música fuese «para charlar», por mucho que le pareciese «intolerable, atroz» la que hacía pensar. Pero algunas de sus partituras invitaban resueltamente a meditar sobre la realidad; así, mucha de su música cinematográfica, como *Redes* (1935) –una suite de concierto fue ordenada por el director Erich Kleiber, admirador de Revueltas– o *Vámonos con Pancho Villa* (1936). Aunque debe reconocerse que, al contrario de Chávez, la postura política de Revueltas no alteró su estilo en lo fundamental. La obra más entretejida con su tiempo histórico es posiblemente el *Homenaje a Federico García Lorca* (1936), para pequeña orquesta, una de sus músicas más maduras, sinceras y emotivas («un milagro de belleza triste», según Stevenson), en la que surgen momentos sarcásticos y doloridos.

El recuerdo del poeta fusilado por los facciosos no fue una anécdota en el arte y la vida de Revueltas. El viaje a España de 1937 estuvo fuertemente ligado a su postura en defensa de la causa republicana; el músico era Secretario General de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el gobierno español le nombró encargado de asuntos culturales. En plena guerra, la actividad musical del bando leal no se había interrumpido. Gracias a la correspondencia y documentación de toda clase reunida por su hermana, Rosaura Revueltas, podemos reconstruir, en sus grandes trazos, la estancia del compositor mexicano: el 16 de julio de 1937 entró en España por Port Bou; el 17 y el 18 estuvo en Barcelona, del 19 al 21 en Valencia. El 24 está en Madrid y del 27 de julio al 2 de agosto de nuevo en Valencia, con alguna salida, como la que le llevó a Pozoblanco, Córdoba. El 15 de agosto, Revueltas dirige la Sinfónica de Valencia en *Caminos* y *Janitzio*, que son recibidas con gran éxito; por una carta, sabemos que una semana después iba a programar el *Homenaje a Federico García Lorca*, *El renacuajo paseador* y, probablemente, *Colorines*. Este segundo concierto valenciano confirma que la ciudad mediterránea, que habría de ser la capital *de facto* de la República durante el trienio bélico, era un centro musical en ebullición, pues para oír a Revueltas asisten, entre otros, Pérez Casas, Palau, Bacaris-

se y Casal Chapí. Desde el 2 de septiembre, el músico está en Madrid; un discurso radiado el 13 de septiembre, dirigido a los «camaradas mexicanos», en petición de ayuda a la República Española, nos recuerda que el viaje no fue únicamente artístico. El 19 de septiembre, un concierto celebrado en el Teatro de la Comedia tuvo un fuerte componente emocional y simbólico: la cultura resistiendo en medio de la guerra (y no sólo como metáfora: los músicos tuvieron que sortear la caída de obuses para llegar a algún ensayo). En esa ocasión, se reunieron la Sinfónica y la Filarmónica de Madrid, interpretando *Janitzio* como nunca antes, en testimonio de su autor. El 22, suena el *Homenaje a Lorca*; el 24, es la última noche en Madrid; el 26, está ya Revueltas otra vez en Valencia. El 7 de octubre dirige la Orquesta Casals en *Redes*, *Caminos* y *Janitzio*, en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, en concierto organizado por la Comisión contra la Guerra y el Fascismo, y el 9 de octubre salió de España. Alejado del frente de guerra, aún compondrá una página combativa, el *Canto de guerra de los frentes leales* (1938), para una plantilla singular: tres trompetas, tres trombones, dos tubas, percusión y piano.

Las relaciones personales entre Chávez y Revueltas pudieron sufrir disensiones, cuyo esclarecimiento debe dejarse a los biógrafos. Lo importante, por sus consecuencias para la música mexicana, fue su colaboración durante años: formaron un dúo de violín y piano (1924-1926) para tocar música moderna y luego Chávez llamó a Revueltas, cuando éste trabajaba en Estados Unidos, para que fuera director asistente de la Sinfónica de México, puesto que ocuparía de 1929 a 1935. Y es también un hecho que fue el mismo Chávez quien animó a Revueltas a componer. Sin embargo, Revueltas abandonó la Sinfónica de México en 1936, para crear una Orquesta Sinfónica Nacional que tuvo corta existencia.

A la muerte de Revueltas, Chávez quedó en solitario como cabeza visible de la creación musical, la interpretación y la pedagogía de su país. Después de unos años de vivir en Nueva York (1926-1928) y darse a conocer en Estados Unidos, país al que siempre estuvo ligado, donde recibió encargos, invitaciones para dirigir y se le editaban su música y escritos, el regreso a la tierra natal fue decisivo, creándose la primera orquesta estable, la Sinfónica de México. El papel que ejerció como director de esta formación es difícilmente exagerable para la historia de la música mexicana: estrenó 155 obras extranjeras y puso en atriles por primera vez otras 82 partituras de compositores mexicanos. Tan crucial o más fue el llevar la música sinfónica a localidades donde no se había oído nunca.

No obstante, aún tuvo que vivir una de las contradicciones que aquejan a tantas grandes personalidades: cuando comenzaba a ser admirado en el

exterior –en los años cuarenta–, en su propio país, el lugar tan preeminente que ocupaba le acarreó acusaciones de «dictador musical».

El deseo del compositor de ser comprendido por el mayor número posible de conciudadanos le hizo posiblemente evolucionar de estilo, limando asperezas; empero, la recuperación del romanticismo es algo que ya palpitaba en el primer Chávez. Como homenaje a esos años iniciales, escribió la *Sinfonía n.º 4 «Romántica»* (1953), una página incluso optimista. A su vez, la *Sexta* (1961) es todo un monumento al clasicismo. No por ello perdió Chávez contacto con sus orígenes; la *Toccata* (1942), una de sus obras maestras, escrita íntegramente para instrumentos de percusión, de los que hay once tipos, retorna al vigoroso mundo azteca e impone el universo rítmico de los tambores indios. Otra interesantísima página para percusión es *Tambuco* (1964), que recrea un ritual imaginario por medio de atmósferas tímbricas fascinantes en las que raspadores y sonajas tienen un importante papel.

La definición dada por Copland del estilo de Chávez como «profundamente no europeo» se queda corta ante la reinterpretación de las formas tradicionales: el *Concierto para piano* (1940), de estructura más convencional que el siguiente, ofrece una parte solista tratada percusivamente; hay un tenue mexicanismo, pero que no es tan explícito como en otras obras, aunque vuelvan a mezclarse al fin modernismo y primitivismo. El *Concierto para violín* (1950) se aparta de las repeticiones y progresiones formularias y en el *Concierto para trombón* (1978) se evitan las funciones tonales por medio de ásperas disonancias.

Las *Sonatas para piano Quinta* (1960) y *Sexta* (1961) son decididamente mozartianas, en especial la última, basada en el esquema armónico de la K. 533. Pero son acaso los *Soli* las composiciones más características de una actitud moderna y de una plasmación óptima de las ideas de Chávez: en *Soli II* (1961), para quinteto de viento, aparecen series dodecafónicas en el aria. *Soli IV* (1966), para trompa, trompeta y trombón, se acoge al concepto germinal de la no repetición, favoreciendo el desarrollo continuo y la aparición de ideas nuevas.

Referencias

Rafael Alberti, «Amigos, un saludo, en Madrid, a Silvestre Revueltas. Músico muy mexicano y muy universal». *La Voz*, Madrid, 24 de septiembre de 1937.

Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*. Selección de Zoila Gómez. La Habana, Letras Cubanas, 1980.

Carlos Chávez, «Mexican Music», en Hubert Clinton Herring y Herbert Weinstock, *Renascent Mexico*. Nueva York, 1935, pp. 199-218.
– *Towards a New Music, music and electricity*. Traducción del español de Herbert Weinstock. Nueva York, Norton, 1937.
– *El pensamiento musical*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
Aaron Copland, *Nueva música. 1900-1960*. México, Letras, 1969.
David Ewen, *Composers of Today*. Nueva York, Wilson, 1934.
Roberto García Morillo, *Carlos Chávez, vida y obra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
Imagen de Silvestre Revueltas. La Habana, Arte y Literatura, 1980.
Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*. México. El Colegio de México, 1941.
– *Música y músicos de Latinoamérica*. México, Atlante, 1947.
Robert L. Parker, *Carlos Chávez. Mexico's modern-day Orpheus*. Boston, Twayne, 1983.
Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.
Pascual Pla y Beltrán, «Silvestre Revueltas o la soledad», *Hora de España*, n.° 12, diciembre de 1937, pp. 171-172.
Rosaura Revueltas, *Silvestre Revueltas por él mismo*. México, Era, 1989.
Nicolás Slonimsky, *La Música de América Latina*. Traducción de M. Eloísa González Kraak. Buenos Aires, El Ateneo, 1947.
Robert Stevenson, *Music in Mexico. A Historical Survey*. Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.
Herbert Weinstock, *«Mexican Music». Notes for concerts arranged by Carlos Chávez. As part of the exhibition Twenty Centuries of Mexican Art,* The Museum of Modern Art, Nueva York, mayo de 1940.

Discografía

Fiesta latinoamericana. Obras de Copland, Fernández, Guarnieri, Villa-Lobos, Revueltas (*Sensemayá*) y Chávez (*Sinfonía india*). Filarmónica de Nueva York. Director: Leonard Bernstein. Sony SMK 60571. © 1962-1963.

Chávez: *Xochipili-Macuilxochitl. Danza a Centeotl de «Los cuatro soles». Sinfonía de Antígona. Sinfonía india. Obertura republicana. La hija de Cólquide. Corrido de «El Sol»*. Música tradicional y obras de Buxtehu-

de, Prokofiev y Moncayo. Sinfónica de México. Coro del Conservatorio de México. Director: Carlos Chávez. LYS 264-265. © 1937, 1940, 1947.

Chávez: *Concierto para piano*. Eugen List. Sinfónica de la Opera de Viena. Director: Carlos Chávez. Millennium NNMC MCD 80086. © 1960.

Chávez: *Sinfonías n.os s 1-3*. Sinfónica de Londres. Director: Eduardo Mata. MMG MCD 10002. © 1983.

Chávez: *Toccata para orquesta. Paisajes mexicanos. La hija de Cólquide. Cantos de México. Baile*. Sinfónica del Estado de México. Director: Enrique Bátiz. ASV CD DCA 927. © 1994.

Chávez: *Sinfonías n.os 1, 2, 4. La hija de Cólquide. Baile*. Royal Philharmonic. Sinfónica de México. Filarmónica de la Ciudad de México. Director: Enrique Bátiz. ASV CD DCA 1058. © 1986, 1992, 1995.

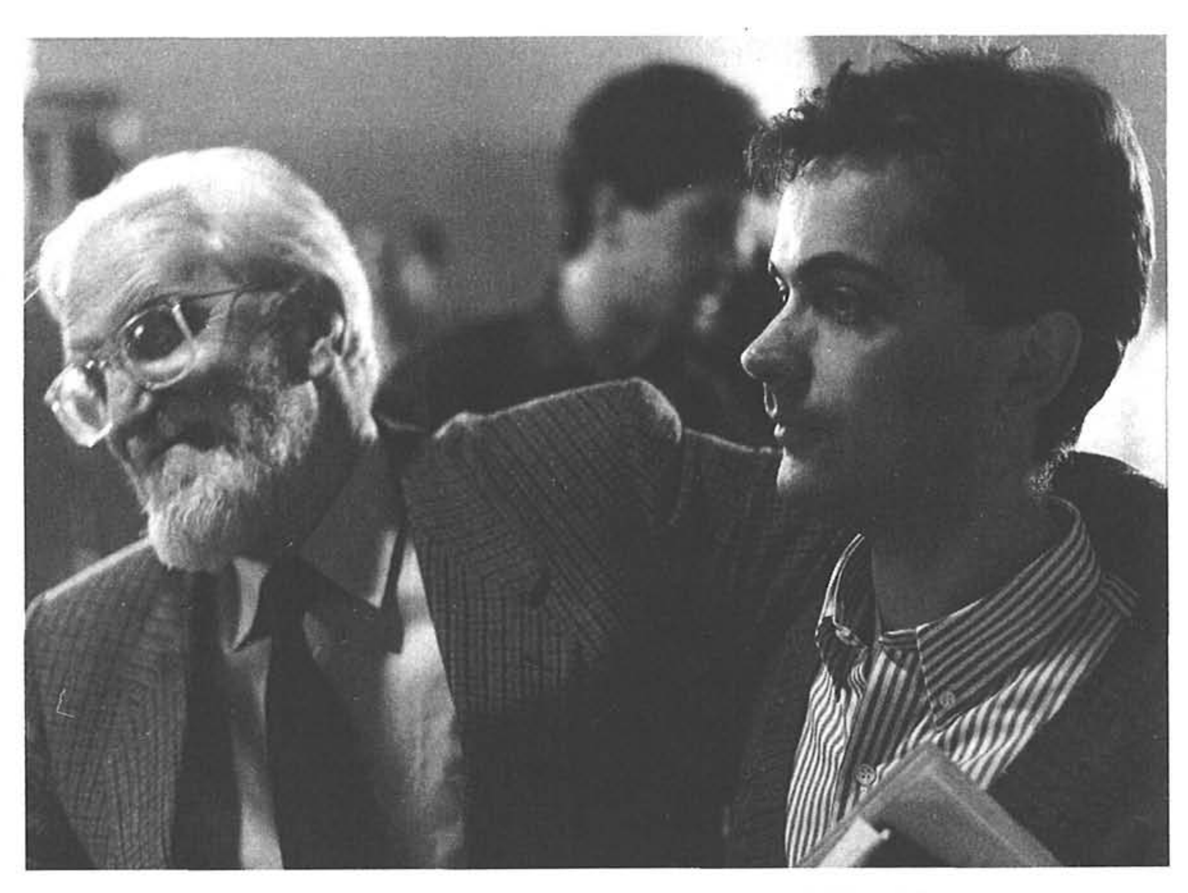
Chávez: *Concierto para trombón*. Christian Lindberg. Orquesta de la BBC de Gales. Director: Grant Llewellyn. BIS-CD 788. © 1995.

Revueltas: *Homenaje a Federico García Lorca. Sensemayá*. New Philharmonia. Director: Eduardo Mata. *Planos. Toccata. Alcancías*. London Sinfonietta. Director: David Atherton. Catalyst BMG Conifer CATA 0926 6272-2. © 1975, 1979.

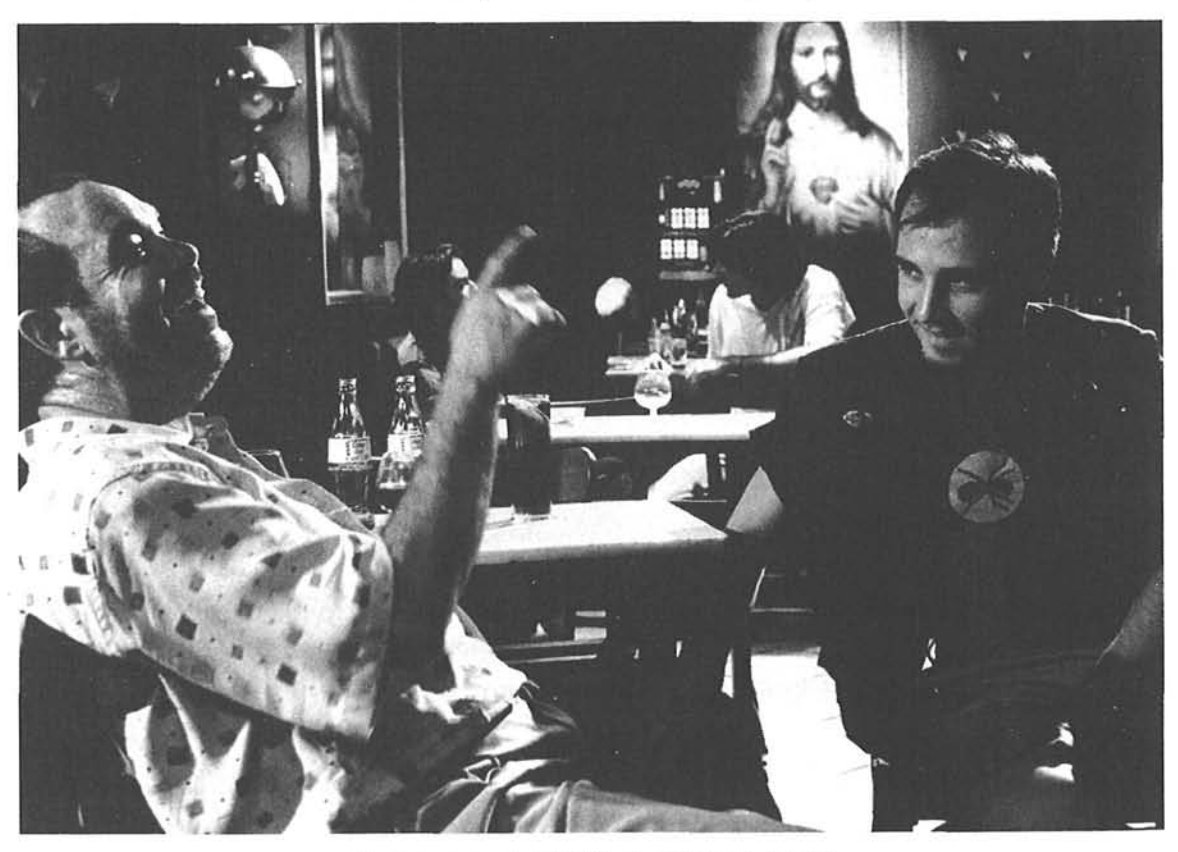
Revueltas: *Caminos. Música para charlar. Ventanas*. [+ Chávez: *Sinfonías Antígona y n.º 4*]. Filarmónica de la Ciudad de México. Director: Enrique Bátiz. ASV CD DCA 653. © 1989.

Revueltas: *Cuartetos de cuerda n.os 1-4*. Cuarteto Latinoamericano. NALB NA062CD. © 1993.

Revueltas: *Sensemayá. Ocho por radio. La noche de los mayas. Homenaje a Federico García Lorca. Ventanas. Primera pequeña pieza seria. Segunda pequeña pieza seria*. Los Angeles Philharmonic. Los Angeles Philharmonic New Music Group. Director: Esa-Pekka Salonen. Sony SK 60676. © 1998.



Florentino Soria y José Antonio Quirós durante la filmación de
Comamos y bebamos todo de él (1992)



Un buen novio (1998), de Chus Delgado

Fábula del dictador y el bohemio

Luis Ignacio Helguera

1999 vuelve a confrontar, a reunir a Carlos Chávez (Junio, 1899-agosto, 1978) y Silvestre Revueltas (diciembre, 1899-octubre, 1940), los dos compositores que al terminar el siglo XX dominan el panorama musical de México. Buena oportunidad no sólo para la revisión y exploración indispensables de dos catálogos sustanciosos y consistentes pero muy distintos, contrastantes, disímbolos incluso, sino también para evaluar con mejor perspectiva temporal y más objetividad a estas dos grandes figuras de la música latinoamericana, tanto como para esclarecer su profunda y conflictiva relación personal, no pocas veces afectada y enturbiada por las habladurías de terceros (o cuartos...). Creo que el alcance de este esclarecimiento rebasará el puro anecdotario para cuestionar radicalmente bifurcaciones burdas, esquematismos estéticos y políticos tan manidos y dañinos como éstos: Revueltas, el bohemio inculto y genial; Chávez, el dictador de la cultura oficial; Revueltas, el héroe de la izquierda; Chávez, el villano de la derecha; Revueltas, el músico que escribe para el pueblo y expresa su dolor; Chávez, el árido y cerebral compositor elitista que triunfa en los Estados Unidos y se desentiende del pueblo mexicano; Chávez, explotador de la música tradicional mexicana de manera «estudiada o preconcebida», como simple «recurso estético», y Revueltas, «el hombre intuitivo, salvaje», intérprete de un «sentimiento a través del cual trató de "proletizar" su música» (los entrecomillados anteriores son afirmaciones de Peter Garland, *Silvestre Revueltas*, Alianza Editorial, México, 1994). Y esto escribe el musicólogo uruguayo Coriún Aharonián en su artículo «Un ejemplo de coherencia y rectitud: una mirada a Nancarrow desde el lejano Sur»:

> Cuando [Nancarrow] había decidido mudarse a México, sabía que había allí un extraordinario compositor que proclamaba su solidaridad con la República Española: Silvestre Revueltas, fuertemente comprometido en materia política, con un perfil marxista-leninista. También esta esperanza de un feliz encuentro terminó en 1940, a la llegada de Nancarrow a México, porque Revueltas murió ese mismo año. Y la vida musical mexicana quedó totalmente en manos de un hombre de poder, Carlos Chávez, reac-

> cionario como compositor y como persona, y humanamente lo contrario de lo que Nancarrow trataba de hallar ahí. *[...]* No había espacio para él [Nancarrow] en el reinado de Chávez. Quiero subrayar este punto, puesto que para un extranjero se hace casi imposible entender el poder faraónico que detentó Chávez en México durante décadas, hasta comienzos de los setenta. Estaba en contra de Revueltas –y nunca logró comprender la estatura colosal de Revueltas– y se convirtió, conscientemente o no, en un negador de la mera existencia de Nancarrow.

Ante tanta confusión, sugiero la mesura griega de ir por partes y hacia los orígenes. Tanto Chávez como Revueltas fueron músicos precoces y tuvieron el privilegio de una formación superior. Séptimo hijo de una familia criolla ilustre (que asciende a José María Chávez, gobernador de Aguascalientes fusilado durante la resistencia contra la intervención francesa), Carlos estudió piano desde muy niño con su hermano Manuel y poco después, profesionalmente, con Pedro Luis Ogazón y con Manuel M. Ponce. Según Roberto García Morillo *(Carlos Chávez, vida* y *obra,* FCE, 1960, p. u), la instrucción que recibió Chávez de Ponce fue sólo pianística y, en sentido estético, la atracción del discípulo por la música indígena –originada en sus frecuentes andanzas por Tlaxcala y alrededores– no iba de acuerdo con el manifiesto interés del maestro por la música criolla y mestiza. Mayor de una familia humilde de doce hijos, Silvestre nació en Papasquiaro, Durango, entre dos siglos, y en la primera tina –de zinc– daba tamborazos –«esas redondas tinas de baño que siempre me gustaron más para tamboras que para baño», decía–, en una flauta de carrizo recreaba las melodías de las bandas de pueblo y nunca le faltó la fe de una madre con sensibilidad artística ni el apoyo de un padre comerciante de amplio criterio que en cuanto pudo (en 1917) le compró un violín y lo mandó a estudiar música a Austin, Texas, y después a Chicago. El arquitecto melómano Ricardo Ortega, marido de la cantante Lupe Medina, presentó en 1924 a Revueltas y a Chávez, quien, en valiosísimo testimonio confiado a José Antonio Alcaraz en Nueva York, exactamente dos meses antes de su muerte, evoca así a Silvestre:

> Era un muchacho de una enorme simpatía. Inmediatamente se inició una relación de afecto y comunicación. Por esas épocas él sólo estaba por unos cuantos días en México. Tocaba en un cine en Chicago y traía su violín. Era un gran violinista. Recuerdo en especial su interpretación, en esa época, de sonatas de Haendel y de Beethoven. Varias veces tocamos juntos mi *Sonatina* para violín y piano.

Estamos en 1924. Mientras Chávez es ya un volcán de ideas musicales y políticas, de proyectos culturales, de crítica al raquitismo musical mexicano, Revueltas es un volcán de simpatía, de alcoholismo juvenil en los clandestinos *Speakeasy's*, de un virtuosismo en el violín, una maestría interpretativa, una expresividad artística y una memoria musical cuyo asombro sin límites está plasmado en tres cartas de su maestro y acompañante al piano, el hermano Louis Gazagne, a Rosaura Revueltas –hermana del compositor, a quien el padre confunde cómica e incestuosamente en la primera carta con la viuda. El intercambio epistolar entre Chávez y Revueltas por esas fichas (1924-1928) es tan escaso como significativo. Ya desde entonces, Silvestre escribe con el desparpajo y la gracia que forjarían a un escritor muy disfrutable y agudo de diarios, cartas y reflexiones; Carlos escribe con el rigor y la claridad, el orden y el seguimiento pragmático de los asuntos que caracterizaron siempre su personalidad. Aunque coinciden en la exploración detallada de Debussy, Stravinski, Gershwin, Hindemith, Milhaud, Varèse –con quien tienen contacto personal–, es Chávez el «adelantado», como se observa por los consejos que da a su colega:

> ¿Por qué estás tan wagneriano en la *Elegía?* Al *Batik* cámbiale el nombre, por favor. Es una cosa tan bien con un nombre tan mal. Me encanta la firmeza de los ritmos y la solidez de la construcción; tal vez es demasiado «sacudido» por la falta de ligaduras en los viento madera. Es más musical que todo lo que conozco tuyo. *[...]* Lo que más me gusta de todo es ver la sinceridad y la despreocupación con que está escrito y que las cualidades que hay provienen directamente de tus cualidades personales (2/111/27).

Veamos el contraste de tono con una carta anterior de Silvestre a Carlos escrita desde el crudo invierno de Chicago:

> Blanco y gris, y más blanco y más gris. Cubre todas las cosas una tristeza más desesperada que la de [Francisco] Agea, y a mí todavía no se me quita un humor más negro que los ojos de la señorita Valdés Fraga. *[...]* Para colmo de desdichas, a mi buena señora se le ocurrió tener dos boletos para la ópera. Ella había escogido a su hermana como víctima, pero como caí tan a tiempo yo fui el designado. *Traviata* o *Lakmé,* creo que oí decir. *God help me.* Ah qué cervezota me echaría ahorita, viejo, pero ni modo, aquí no hay más que esta maldita nieve que es un asco (23/XII/24).

En repetidas ocasiones hablan los dos jóvenes e impetuosos músicos de trabajar juntos en una orquesta y la añoranza del país natal y los amigos, del buen clima y las cervezotas no le durarían muchos años a Revueltas,

gracias precisamente a Chávez, quien en carta del 18 de diciembre de 1928 lo rescata de otro crudo invierno estadounidense, en San Antonio, Texas, instándolo a «levantar el petatito» y ofreciéndole la subdirección de la Orquesta Sinfónica de México –de la que ya era titular Chávez–, una cátedra de violín en el Conservatorio Nacional –que ya dirigía Chávez– y la batuta de la orquesta de alumnos. En Nochebuena, Silvestre, congelado, le pone este telegrama:

«Cartas recibidas. Saldré lo más pronto posible. Gracias. Feliz año», enrolla el petatito y, felizmente, vuelve a México. En su país, Revueltas actúa en varias ocasiones como director y como solista de la Orquesta Sinfónica de México, da clases nada ortodoxas («"Muchachos, ¿qué prefieren: clase o tarros?" Naturalmente que los alumnos votaban por lo segundo y se iban todos a la cervecería más próxima a charlar de todo... hasta de música», cuenta Eduardo Hernández Moncada) y, sobre todo, entra en un remolino composicional que va de 1929 a su muerte, en 1940. Varias de esas obras, por cierto, fueron encargadas y estrenadas por... ¿por quién será?, sí, por Chávez. Un intento de reseñar su despliegue dinámico como funcionario cultural acapararía esta entrega; baste con informarles a los nobles y turísticos delatores del «poder faraónico» de Chávez que no por azar este zar –designado oficialmente en sus puestos tanto por Portes Gil o Lázaro Cárdenas como por Miguel Alemán o, en la última época, por Echeverría– fue el primer director del Instituto Nacional de Bellas Artes, que desde ese puesto su radio de propagación artística cultural fue múltiple e impresionante, que fundó la Orquesta Sinfónica de México (OSN) y el Conservatorio Nacional de Música, que impulsó un movimiento nacionalista del que surgieron compositores de la talla de José Pablo Moncayo o Blas Galindo, que dirigió un Taller de Composición del que egresaron músicos del calibre de Eduardo Mata o Mario Lavista, que trajo a México a compositores como Stravinsky, Milhaud, Hindemith o Copland, que realizó al frente de la OSN más de 250 primeras audiciones de música clásica y moderna extranjera y alrededor de ochenta estrenos de música mexicana –casi la cuarta parte, 19, es cierto, del propio Chávez– (cf. García Morillo, *op. cit.*, pp. 141-142), que fundó con Rodolfo Halffter la notable revista *Nuestra Música* (1946-1952), y un larguísimo, pero de veras larguísimo, etcétera.

Qué mejor que dejar al propio Revueltas hacer el encomio de su colega amigo, el recuento de sus ideales compartidos:

> México Musical tiene apenas nueve años. Carlos Chávez, músico de hierro –así lo llamaba yo desde aquel tiempo en que trabajamos juntos–, orga-

> nizó la actividad y la producción musical de México. Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con una buena energía destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar. Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos.

Estas líneas fueron escritas en Valencia, España, en 1937 (véase *Silvestre Revueltas por el mismo,* ERA, 1989), durante el sonado Congreso Antifascista al que asistieron, entre otros miembros de la delegación mexicana, Carlos Pellicer, Octavio Paz, Elena Garro, Juan de la Cabada, José Chávez Morado y Fernando Gamboa. Cuando reseñé en *Vuelta* el libro *Silvestre Revueltas* de Peter Garland me alarmó que el autor lo comparara con «Diego Rivera (quien tampoco fue un santo)» en la aspiración de algo «más grande que México», en la «expresión de un siglo nuevo en un Mundo Nuevo. Su fuerza y su vitalidad son las de la Esperanza y el Progreso», pues más allá de la obesidad ciertamente *non sancta,* ignoro qué tenga que ver Rivera con Revueltas y menos reconozco a Silvestre en eso de *La Esperanza* y *El Progreso,* a no ser que se trate de cantinas. Quien lea con atención mínima las cartas de Silvestre a su segunda mujer, Angelucha *(Silvestre Revueltas por él mismo),* documentará sin problemas su corazón solidario hacia la causa republicana tanto como su aversión sarcástica a los mítines y las reuniones de fervor y hervor ideológico, su soledad y su angustia, y, más entre líneas, un orgullo por su gran música apreciada en «el país hermano» mal atemperado por un escepticismo doloroso y una sed insaciable de tascas.

Conlon Nancarrow (1912-1997) y Silvestre Revueltas se asemejan en su autenticidad moral, en su talento enorme, en su imaginación rítmica, acaso en su destreza contrapuntística, en su incapacidad para la militancia política real, yo creo, y francamente no sé en qué más, pues son compositores tan diferentes... Rodolfo Halffter, colaborador fiel y amigo íntimo de Chávez hasta el final, se interesó por las experimentaciones notables de Nancarrow, le encargó una obra, pero el propio compositor norteamericano-mexicano contaba con humor que un recital en la Sala Ponce de Bellas Artes, con la asistencia de quince personas y la complicada mudanza de sus pianolas delirantes, era más cómodo organizarlo en su casa de Las Águilas, construida, por cierto, por Juan O'Gorman. Sospecho que Chávez, «humanamente lo contrario de lo que esperaba hallar ahí [México] Nancarrow», según Aharonián, no se enteró de que Nancarrow componía en su taller de Las Águilas sus asombrosos *Studies for Player Piano,* como que Nancarrow no hizo mucho para que Chávez se enterara, a pesar de que tuvieran

algunos amigos comunes, como Henry Cowell o John Cage. Me da mucha curiosidad saber qué entiende el señor Aharonián por «autoritario como compositor». ¿Wagner acaso?

Volvamos al México faraónico de Chávez. Al parecer, con frecuencia Revueltas llegaba a los ensayos tirando los atriles, un ritual poco simpático para un Faraón, que según las malas lenguas le financiaba tragos para obligarlo a beber. Sólo un ignorante de los vicios o un abstemio jurado cree que hay borracho al que haya que forzarlo a beber. Dice Chávez a Alcaraz, ese 2 de junio de 1978, a dos meses de esfumarse: «Al contrario, traté, hasta donde pude, de apartarlo de la bebida. Y debo decir que aunque sí... tomaba, cuando tenía que ser solista lo hacía en forma más moderada». Recomiendo como fuente fidedigna los testimonios elocuentes y conmovedores del compositor Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) –el autor de la deliciosa *Costeña* para piano–, amigo íntimo de Revueltas y dilecto colaborador de Chávez:

> Me gustaría rectificar una versión falsa que por ignorancia o mala intención se propagó en cierto momento acerca de que Carlos Chávez, por envidia, lo empujaba al vicio. Esta suposición es verdaderamente absurda, puesto que fue Carlos quien lo trajo, lo llevó a la Sinfónica como subdirector, lo impulsó a la composición y cuando llegó a la jefatura del entonces Departamento de Bellas Artes lo nombró director del Conservatorio. Me consta cómo consternaba a Carlos la conducta de Silvestre. Es verdad que hubo entre ellos diferencias de criterio, sobre todo en la manera de efectuar los ensayos y de tratar a los músicos. Mientras Carlos era de una rigidez que llegaba a ser molesta, Silvestre le daba a la Orquesta un cierto grado de comodidad, dejando para la hora de la ejecución un margen de expectación. (Eduardo Contreras Soto, *Eduardo Hernández Moncada. Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos,* CENIDIM, México, 1993.)

«Cuando Carlos dirige, siento la Orquesta como almidonada», le dijo Silvestre a Hernández Moncada. Chávez se torció de por vida el hombro del brazo derecho por la energía rígida de su batuta; Revueltas era un león que incendiaba a la orquesta.

No sé si fue Eduardo Mata el primero en proponer la dualidad apolíneo-dionisíaco para definir a Chávez y Revueltas, pero me parece muy acertada. Como compositores son ambos sólidos y rigurosos, pero Chávez es marmóreo y Revueltas, elástico y volcánico; Chávez es un geómetra, un constructor de densas arquitecturas sonoras, y Revueltas es un impetuoso, contundente cultor de la libertad formal. En este sentido, no me parece un azar la preferencia de Chávez por las formas clásicas de gran envergadura

y elaborados desarrollos como la sinfonía, el concierto, la sonata o la cantata, y la contrastante predilección de Revueltas por formas más libres como el poema sinfónico o las canciones. Revueltas me parece el genio puro, el catártico empedernido de obras maestras como el *Homenaje a García Lorca, Sensemayá, Redes, Planos, Janitzio, Itinerarios,* los cuatro cuartetos de cuerdas, los ciclos vocales, que apenas ahora llaman poderosamente la atención en todo el mundo. Pero a las obstinadas acusaciones de «aridez» y «feísmo» contra la obra de Chávez basta oponer la belleza dramática de la *Sinfonía india,* el noble esplendor de la *Sinfonía Antígona* y *La hija de Cólquide,* la imaginación y la brillantez de *Toccata* y *Tambuco* para percusiones, el poderío expresivo del *Concierto para piano y orquesta* o del *Concierto para cuatro cornos y orquesta,* las apasionantes exploraciones de su vasta obra para piano solo.

Tan cierto me parece que en algunos de sus magníficos *Preludios* para piano, como en tantas obras suyas, Chávez nunca rehuyó un indigenismo, un mexicanismo muy finos y auténticos, como que Revueltas no «escribía para el pueblo»: en sus obras jamás hay citas folclóricas sino giros admirables que evocan el espíritu popular, y obras como *Planos* o como los cuartetos número 1 y número 3 son de una elevada abstracción, depurada de cualquier clase de resabio nacionalista.

La espléndida generosidad de Chávez era extrañamente pareja a su egocentrismo y si bien hizo mucho por el estímulo y la difusión de los compositores mexicanos anteriores, contemporáneos y posteriores a él, nada promovió tanto como su obra dentro y fuera de México –especialmente en los Estados Unidos. (Eso sí: en su taller de composición jamás analizó una obra suya, según me confía Mario Lavista.) No creo que Chávez haya hecho mucho por el rescate y la difusión de la obra de Revueltas tras su muerte prematura y siempre he tenido la curiosidad de saber si alguna vez habrá mostrado sus partituras a Stravinski –con quien, desde luego, tiene Revueltas más afinidades que Chávez: el pulso rítmico como motor fundamental, el uso obstinado de los *ostinati* y la síncopa, la exuberancia del color instrumental, el sentido del humor.

Pero Garland se equivoca cuando escribe que «en 1935 la amistad de Chávez y Revueltas termina abruptamente por una discusión». Evidentemente, el asunto es mucho más complejo y los episodios, múltiples. Primero: el choque de sus temperamentos personales y estéticos y, en lo laboral, de las exigencias de Chávez y la indisciplina de Revueltas. Segundo: la orquestilla de vida efímera que Estanislao Mejía fundó para hacerle la competencia a Chávez y en cuyo podio colocó a Revueltas. Tercero: el pequeño incidente de la novia robada: Paul Strand encarga la música de la pelí-

cula *Pescados,* llamada finalmente *Redes,* a Chávez y acabará siendo Revueltas el autor de la música –Chávez nunca compuso para cine, lo cual le.produjo cierta amargura. Cuarto: el empeño mezquino y pertinaz de terceros para que terminara la amistad de Chávez y Revueltas.

Ahora dejemos a Carlos Chávez, a punto de morir, narrar su último encuentro con Silvestre Revueltas y recobrar para siempre su amistad, al lado de una labor conjunta de la que nació el México musical moderno:

> Fue la última vez que nos vimos. En el lugar más embarazoso que pueda imaginarse: en el baño. Fue el día del estreno de *La madrugada del panadero* de Rodolfo [Halffter] (9 de enero de 1940). Yo salía y él entraba. Era en el Teatro Fábregas. Estaba tomado, caminaba bamboleándose. Cuando me vio abrió los brazos y me dio un abrazo. Me dijo: «¡Me he portado como un cabrón contigo! Soy un hijo de la chingada. Pero te quiero mucho. Te voy a buscar. Vamos a vernos». Lo abracé conmovido y créame que no le tenía ningún rencor: en mí nunca hubo hacia él sino ríos de cariño.*

* *Publicado en* Letras Libres *(México, julio de 1999).*

Carta de Argentina
Los campeones y las tribus

Jorge Andrade

El pasado junio se consagró campeón de fútbol, por segunda vez consecutiva y dos jornadas antes de que acabara la liga nacional, Boca Juniors, equipo de la ribera de Buenos Aires, el más popular del país. Cosiguió el torneo en circunstancias contradictorias, en las que se mezclaron gloria y tragedia, deportivas y humanas.

En la fecha previa, Boca había superado un récord histórico al alcanzar los cuarenta partidos sin conocer la derrota, y corrían doce minutos del encuentro cuando sus jugadores supieron, por la exclamación de su parcialidad, que su directo rival, River Plate, había perdido y que eran campeones. Entonces se produjo la catástrofe, Boca fue aplastado por un vergonzoso 4 a 0. Así su récord de imbatibilidad caía en la jornada 41. El que lo que quebró, curiosamente, fue Independiente de Avellaneda, el mismo equipo que por igual marcador, treinta y tres años antes, rompiera la plusmarca de 39 partidos que su viejo rival de barrio, el Racing Club, mantuvo hasta hoy. Yo no tuve ocasión de asistir al estadio para celebrar los triunfos del club de mis amores porque hace muchos años que me alejé de las canchas por causas racionales –la mercantilización, la violencia– pero ello no quiere decir que pueda racionalizar mis afectos y, a la distancia, sigo ligado a los colores azul y oro de Boca. Por esa misma causa tampoco fui testigo del desastre. No obstante, psicólogo aficionado como todo buen hincha de fútbol, no dudé –como no dudaría Jorge Valdano por derecho propio, ni ninguno de los miembros de la nueva *troupe* de entrenadores mediáticos, con derechos más discutibles– en dar el diagnóstico: cuando los jugadores supieron por el grito atronador de su hinchada que habían ganado el segundo título consecutivo, con la carga a sus espaldas de cuarenta jornadas sucesivas de defender el invicto, alcanzados sus dos objetivos, relajaron la tensión dramática y sólo desearon que todo acabara de una buena vez.

Pero el espectáculo continuó en la calle con los festejos de los seguidores boquenses que no tomaron en cuenta la circunstancial derrota. Hubo alegría desbordada, cánticos, desmanes públicos, saqueos de tiendas y la

representación concluyó como suelen concluir, hoy más que nunca, las catarsis populares, con la muerte. Un guardia privado de una línea de tren privada, mató de un balazo a un joven, tal vez integrante de una «patota» que imponía la ley del terror. O quizá no fue así, ya que no hay informaciones precisas; tal vez un guardia jurado con escaso entrenamiento, mal pago, mal acostumbrado a portar un arma, se sintió desbordado por la multitud y disparó al bulto.

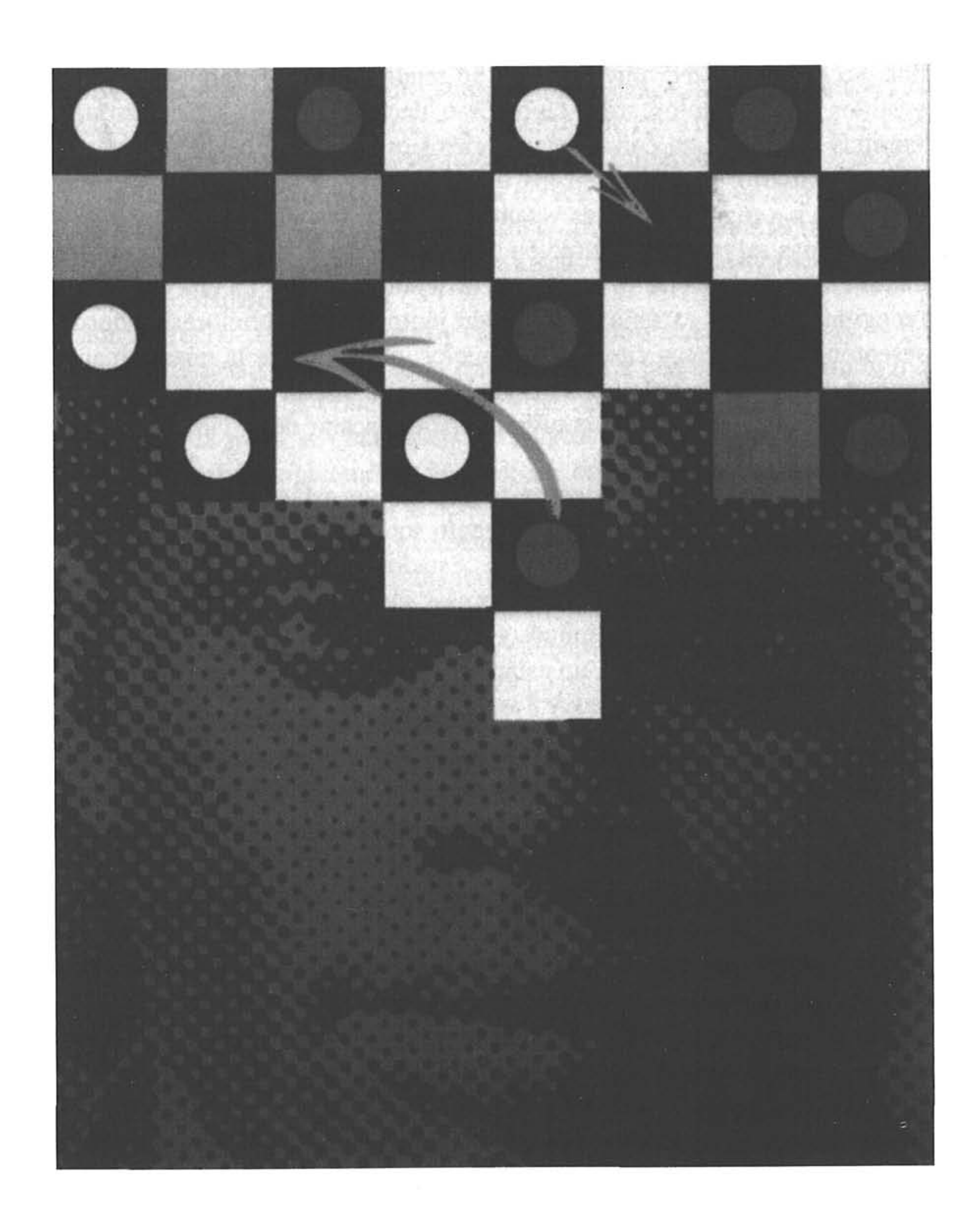
Son las reglas del juego que hoy se juega, multiplicación y dispersión de la fuerza, masas sin pertenencias que adhieren a una divisa deportiva o a cualquier símbolo de cohesión que les permita abrigarse en el calor del rebaño. En la masa se confunden los pobres, los desocupados, los delincuentes, los psicológicamente débiles, los cobardes, los desesperados, y paladean por un momento el veneno dulce del poder, de la impunidad, de la violencia indiscriminada, protegidos por la sensación reconfortante de ser parte del gran animal. El disparo aleatorio de un guardia privado no vocacional, o de un policía público mal preparado, con un salario de hambre y corrompido, o de un sádico que se encubre en un uniforme para dar rienda suelta a sus instintos, vuelve las cosas a su lugar y otorga al que le toca su muerte individual.

En Argentina la agresividad de las masas futbolísticas se alimenta de la frustración y del rencor de los que contemplan el espectáculo impúdico de los ricos y se saben miserables, excluidos y sin esperanzas. Pero todos estamos al tanto de que este fenómeno no es exclusivo de los márgenes del mundo y que hoy, en la rica Europa, los grandes *shows* deportivo-comerciales, y en particular el fútbol, sirven para canalizar el descontento y los efectos de las patologías sociales. En lo que hace al fenómeno particular de las fuerzas de choque, tanto los «barrabravas» argentinos como los ultras europeos responden al mismo esquema: se trata de grupos violentos de comportamientos fascistas, protegidos por las instituciones futbolísticas que les conceden prebendas a cambio de que sirvan de guardia pretoriana a sus dirigentes y los voten en las elecciones.

De cualquier modo es interesante observar un proceso más amplio que el de los ultras y aún que el de las masas en acción, algo así como un recrudecimiento de las pasiones futbolísticas que pareciera permear toda la sociedad y creo que es global pero que salta muy a la vista en mi país. Diría que la pasión deportiva se ha desbordado sobre la vida entera y la ha inundado con una especie de sentido de pertenencia de reemplazo. En abril de 1999, debido al trámite de quiebra que se le sigue al antes mencionado Racing Club, la decisión de suspender el partido que debía jugar por el campeonato dio lugar a una sorprendente ceremonia. Los aficiona-

dos, no obstante saber que el juego no tendría lugar, llenaron el estadio vestidos con los colores del club. Eran decenas de miles de personas, familias enteras hasta con niños de brazos que contemplaban absortos el césped solitario. Luego, y en los días sucesivos, fueron a peticionar al gobierno, y a rogar a vírgenes y santos para que las autoridades seculares o las divinas salvaran la institución. No sorprendería ver a jóvenes enfundados en la camiseta de su equipo recorriendo las calles en una actitud de recogimiento. Más extraño era observar junto a ellos a hombres maduros, sesentones con caras y cuerpos de abuelos, ataviados de la misma manera, como si al fin de todo un ciclo vital, cuando entran en el último tramo de su existencia, lo único que tuvieran para rescatar de la vida fueran los colores de un club de fútbol.

Pareciera que los movimientos telúricos que están estremeciendo la estructura política del mundo y el vínculo social hayan minado la percepción consagrada de la pertenencia. Los Estados-nación sufren tensiones en las disputas de soberanía con las empresas globales, las uniones supranacionales, los nacionalismos étnicos y religiosos. Hoy las gentes tienen sentimientos patrióticos lábiles, no están afiliados a un sindicato, votan a partidos que no los representan y los engañan, sospechan de las iglesias tradicionales, no comparten el ámbito común de la fábrica, no se sienten miembros de una empresa que se empeña en expulsarlos mediante la flexibilización y la rotación de plantillas, vagan solitarios por las calles víctimas del paro o esperan en casa, aislados ante la televisión, a que regresen los miembros de la familia que tal vez no vuelvan porque están lejos, en el lugar donde empezó la emigración, o porque son átomos erráticos que padecen la fractura de la institución familiar. Contra la dispersión, la desorientación y el miedo, los seres humanos buscan atenuar la soledad siendo parte de algo con otros. Si las viejas instituciones se derrumban, tratan de juntarse detrás de una bandera nueva, y si ésta no es la de un fundamentalismo racial o religioso, o la de una secta esotérica, tal vez sea la de un club de fútbol.



Montxo Armendáriz: *Las cartas de Alou*

Carta de Colombia
Bogotá, violencia y cultura

José Antonio de Ory

Recalo en Bogotá a finales de agosto, a los pocos días del asesinato de madrugada del humorista Jaime Garzón, que ha conmocionado a un país acostumbrado a convivir con muertes y secuestros como algo cotidiano. Garzón había creado personajes que se convirtieron en parte del acervo popular colombiano y en referentes sociales para la gente: «Dioselina Tibaná», la chismosa cocinera del Palacio presidencial; «Néstor Elí», el indiscreto portero del «Edificio Colombia»; el *tinterillo* (abogaducho) «Godofredo Cínico Caspa», el *embolador* (limpiabotas) «Heriberto De la Calle»... Un popular periodista ha comparado incluso la reacción ante su muerte con las de los británicos o norteamericanos ante la de Lady Di o John Kennedy. Es sin embargo una exageración: al final, aunque en esta ocasión tarden a lo mejor un poco más, los colombianos están acostumbrados a olvidar pronto los crímenes, quizá como método defensivo ante tantos como suceden.

Los periódicos que leo en el avión hacia Bogotá hablan, como cada día, del fracaso de las negociaciones de paz, de la cada vez peor crisis económica, de la posibilidad de una invasión norteamericana. Uno esperaría encontrarse con un infierno a la llegada.

Y sin embargo no es así. Sí es verdad que sólo se habla de la crisis, del fracaso de las negociaciones, de que la embajada norteamericana ha tenido que suspender las citas para visados y muchas otras, como la de España, están colapsadas por la cantidad de gente que quiere irse del país. Pero para quienes no pueden, o no quieren, irse, la vida sigue. Y aunque ya los bogotanos no le dicen a uno como hasta hace poco que éste es «el mejor vividero del mundo», Bogotá sigue siendo una ciudad repleta de vida, de energía, de cosas que hacer.

En estos días bulle con actividades culturales. El barrio colonial español, La Candelaria, es una delicia. El Festival *Agosto en Bogotá* ha reunido más de doscientos espectáculos al aire libre, con grupos de trece países y un montón de compañías colombianas, y sus calles están llenas de teatro callejero, de músicos, de declamadores, mimos, narradores, saltimbanquis que

le salen a uno al paso por todas partes y a todas horas. El epígrafe de los carteles anunciadores no puede ser más oportuno: «Todo lo que trabaja a favor de la cultura, trabaja también contra la guerra».

No sólo de comediantes están llenas las calles de La Candelaria, también de andamios; es el proyecto «Candelaria por donde te miren te verán hermosa», impulsado por la *Corporación La Candelaria* y que consiste en ayudar a que los vecinos pinten las fachadas de sus casas con colores coloniales. Dense una vuelta por Bogotá a partir de diciembre para ver el resultado. Y visiten de paso el bello Museo de Arte Colonial, que se acaba de volver a abrir al público en el claustro de la antigua Universidad de los Jesuitas. Una sala entera está dedicada al gran pintor neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos.

Y no es sólo el festival callejero. La Candelaria está también llena de actividades de puertas para adentro. En la *Casa de la Poesía Silva* se celebra el VII Encuentro Internacional de Escritores «Presencia Viva de la Poesía», que reúne durante una semana a poetas de doce países. El primer día, el poeta y novelista Darío Jaramillo recibe, emocionado, un homenaje de compañeros y admiradores por su obra.

La *Casa Silva* es una institución prodigiosa, un orgullo para la capital de un país que se precia de ser cuna de poetas y que recibe a quienes lo visitan casi como a figuras del rock. Pregunten si no a los que han tenido oportunidad de participar en alguna de las nueve ediciones celebradas hasta ahora del Festival de Poesía de Medellín por la sensación de leer ante estadios abarrotados de público pidiendo a gritos otra y otra.

A dos cuadras, el *Teatro de la Candelaria* ha presentado durante el verano, con un enorme éxito, el montaje *El Quijote,* dirigido por Santiago García, fundador y director de la compañía desde 1966, y con César Badillo en el papel del Caballero de la Triste Figura. Durante los días de mi visita salían a representarlo en México y en otoño irán a Cádiz, a participar por tercera vez en el Festival Iberoamericano de Teatro. No se la pierdan.

El *Teatro La Candelaria* tiene un impresionante prestigio en Colombia y pertenecer o haber pertenecido a sus filas es sin duda un signo de distinción para sus actores y actrices. Durante años han sido famosas sus «Obras de Creación Colectiva». Y más que ninguna *Guadalupe años sin cuenta,* un hito en la cultura colombiana, creada por dieciséis actores con la colaboración del novelista e historiador Arturo Alape. Tengo la suerte de que, aprovechando que el grupo viaja a México, la compañía *Rapsoda* la presenta en el escenario del Teatro. Tres representaciones apenas a sumar a las más de mil quinientas que ha tenido desde su estreno el 11 de junio de 1975. Guadalupe Salcedo fue el más importante de los líderes guerrilleros que en los

años cincuenta (*sin-cuenta*) se echaron al monte en los Llanos Orientales para responder a la violencia antiliberal que se había originado en Colombia tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948.

A una cuadra, en el *Teatro El Local*, se repone *La siempre viva,* escrita y dirigida por Miguel Torres, la más reciente obra maestra del teatro colombiano, que sobrecogió al público cuando se estrenó en 1995 con su relato de la desaparición de una joven abogada, Julieta, interpretada por Lorena López, tras la toma del Palacio de Justicia por el M-19 y la posterior masacre en noviembre de 1985. Lo que sucedió ese día y qué pasó con los desaparecidos es uno de los misterios irresueltos de la historia de Colombia sobre los que sin embargo, curiosamente, casi nadie parece preguntarse.

Sigamos con teatro aunque fuera ya del barrio de La Candelaria. El otro éxito de la cartelera del verano ha sido también un clásico español, *La Celestina.* El *Teatro Nacional* ha presentado un montaje dirigido por Jorge Alí Triana y con Fanny Mikey en el papel de la Celestina. Fanny es, aunque argentina, la gran dama del teatro colombiano, una verdadera institución. No sólo dirige el *Teatro Nacional*, una de las más sólidas instituciones escénicas de Bogotá, sino responsable del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, que cada dos años reúne en la ciudad un impresionante grupo de compañías de medio mundo y la convierte en una fiesta del teatro, la danza y la música. Ya está en marcha la próxima edición, la VII, que tendrá lugar del 7 al 23 de abril del 2000.

Fanny Mikey y Santiago García representan las dos tendencias predominantes, y opuestas, en el teatro colombiano actual; el experimental, vanguardista y progresista (a veces hasta *mamerto*, como dicen por allá) de *La Candelaria* y el comercial, de masas, del *Teatro Nacional.*

Hay un auge de las revistas culturales, se editan muchas y algunas de ellas magníficas: *Gaceta* (la del Ministerio de Cultura, que cuenta por cierto con nuevo titular, Juan Luis Mejía, quien ya había sido director del Instituto Colombiano de Cultura), *Número, El Malpensante*... Esta última, que desde 1996 edita y dirige Andrés Hoyos, ha conseguido, además de alcanzar en Colombia la nada despreciable cifra de cinco mil suscriptores y de imponerse como referente cultural y casi como la «revista de moda», desencadenar en sus apenas tres años de existencia dos polémicas culturales que han dado mucho que hablar.

Una, provocada por el propio Andrés Hoyos, ha girado sobre el arte conceptual contemporáneo. En la segunda entrega de la revista publicó un incendiario artículo en el que, bajo el ya provocador título de *El (abominable) síndrome de Kassel*, arremetía contra el mito actual del arte conceptual, representado de manera arquetípica en las *Dokumenta* de Kassel. A su

juicio, con el arte no figurativo quedó ya prácticamente fundado y descubierto todo lo que había por fundar y descubrir en las plásticas. El (abominable) síndrome de Kassel consiste en querer dar gato (conceptualismo postestructuralista) por liebre (arte) y los síntomas que lo delatan son, entre otros, la pleitesía que sus representantes rinden al vídeo y la televisión, la fotografía y el ordenador. El asunto, pronto reducido del amplio ámbito internacional de Kassel al local de los certámenes artísticos colombianos, muy centrados desde hace unos años en lo conceptual, ha continuado hasta hoy, con réplicas airadas de críticos importantes como Carlos Jiménez o José Ignacio Roca y dúplicas envalentonadas y bien argumentadas de Hoyos que llegan hasta la última entrega, la 17 (agosto-septiembre) de la revista.

La otra polémica lleva la firma de un experto en ellas, Fernando Vallejo, el autor de *La Virgen de los sicarios,* recientemente publicada, por fin, en España. Bajo el título *Cursillo de orientación ideológica para García Márquez* se marcó en el número 13 una carta abierta al mencionado Gabo en la que, para reprocharle su actitud complaciente hacia Cuba, se larga toda una descripción detallada de cómo se levantó (ligó) en La Habana a un «muchacho esplendoroso» (según el mismo confiesa «de dieciséis tiernos añitos») y todo lo que siguió a pesar de los esfuerzos del régimen de Fidel por impedirles tan entrañable relación. La polémica continúa hasta hoy, con argumentos a favor y en contra de los tres implicados, o sea Gabo, Fidel y Vallejo.

Volvamos al arte para terminar esta carta bogotana. Para el año próximo prepara el escultor Edgar Negret, quien continúa declarándose orgullosamente alumno de Oteiza, una serie de grandes exposiciones en España: ya que está asegurada Valencia, que ya tiene una escultura suya en el campus de la Universidad, podrían seguir Madrid y Bilbao. Entre tanto, convierte su bella casa en las alturas de Santa Ana en un espléndido museo privado para mostrar a amigos y visitantes.

Y a mediados de noviembre inaugura exposición en Bogotá, en una de las pocas galerías que se han salvado de la quema de la crisis, Juan Antonio Roda, valenciano afincado desde hace años en Colombia, donde ha sido maestro de varias generaciones de pintores (Beatriz González, Luis Caballero, Lorenzo Jaramillo...) y donde es apreciado y respetado como uno de los grandes artistas del país y, sin ninguna duda, el mejor retratista. ¿Cuándo se enterarán por fin el IVAM o el Reina Sofía de quién es este valenciano que no necesita presentación alguna en Colombia y podremos por fin tener en España una antológica de su obra abstracta, sus impresionantes grabados y sus retratos?

Carta desde Inglaterra
El futuro de la edición

Jordi Doce

En las novelas de ciencia-ficción que uno leía de adolescente no aparecía nunca un solo libro. Es un dato que no deja de tener su gracia. Seguidores tal vez de las satisfechas teorías de McLuhan (y en algún caso inspiradores de las mismas), ni el bueno de Asimov ni ese escritorzuelo fascistoide que era Robert Heinlein mostraron jamás a sus personajes lidiando con la página impresa. Sólo Arthur C. Clarke, de civilizado linaje británico, se avenía de vez en cuando a romper la costumbre, e incluso a hacer de un escritor el protagonista de una de sus novelas, como es el caso de la entretenida *Las arenas de Marte*. Por lo general, las únicas lecturas de aquellos personajes eran las instrucciones que aparecían en las pantallas de sus cabinas y tal vez (suprema concesión) algún rollo de papel impreso con mensajes cifrados, que no bien leído era hecho trizas en el vientre helado de la nave. Ya entonces, mucho antes de que el *cyberpunk* pusiera de moda el concepto de realidad virtual, se especulaba en algunos de estos relatos con la posibilidad de proyectar los contenidos de un libro en una pantalla de televisión, o incluso en un visor adaptado al rostro humano. Recuerdo, en particular, un cuento de Asimov que postulaba abiertamente la posibilidad de inyectar información y conocimientos en la mente humana: a los padres sólo se les pedía que administraran aquellas 'píldoras' de datos a intervalos regulares, de modo que sus hijos tuvieran tiempo y posibilidad de asimilarlas. Si uno lee de vez en cuando las páginas científicas de los diarios occidentales, comprende que aquel futuro lejano de la ciencia-ficción tradicional está a la vuelta de la esquina, y que muchas de sus fantasías amenazan con instalarse en nuestras vidas, o en las vidas de nuestros hijos, que sólo por serlo prorrogan nuestro presente, amplían el tiempo de la inquietud y la especulación urgente. Cierto: muchas de estas noticias de los diarios son a su vez especulaciones, puro *wishful thinking* infectado por el talante aventurero de los Asimov y compañía. Nada queda de aquel viejo escepticismo del hombre de ciencia, que literatos y filósofos adoptaron con estudiosa docilidad. Ahora es el hombre de letras el que asiste con sorpresa a un desbordamiento del entusiasmo científico del que nunca tuvo aviso. Todo es posi-

ble, dicen los expertos, y a su modo tienen razón: su único temor es que un equipo rival se les adelante en el descubrimiento de técnicas o artefactos cuya aparición ha sido anunciada con años e incluso décadas de antelación. Casi imperceptiblemente, la pregunta se ha desplazado del *qué* o el *cómo* a la más inmediata de *cuándo.*

Todo esto viene a cuento porque durante demasiados años se ha venido planteando la relación entre literatura y tecnología en términos de conflicto. Como nuestros entrañables escritores de ciencia-ficción, son muchos los que cayeron en la trampa de pensar que el ascenso de los ordenadores y la tecnología digital haría del libro un objeto tan primitivo como el hacha de sílex. Cegados por el fulgor de la pantalla de televisión, anunciaron el final inminente de la letra impresa y su sustitución por *chips* microscópicos o discos digitales de mareante capacidad. Incurables optimistas, no advirtieron tal vez que la historia de la inventiva humana no es un relato de cortes súbitos sino de superposiciones, de técnicas y objetos que conviven y se complementan: el coche no desterró al tren (aunque sí al coche de caballos); la televisión no eliminó a la radio, ni el vídeo al cine; y el microondas no suplantó al horno tradicional. Desde luego, a poco que lo pensemos, es difícil encontrar un objeto mejor adecuado a su función que un libro: es versátil, fácilmente manejable y transportable, y no necesita de ningún manual de instrucciones —basta con saber leer. A diferencia de un ordenador, no exige contraseñas ni voluminosos complementos. Nada se interpone entre la página impresa y el ojo humano. Como ha afirmado recientemente Brian Lang, director de la British Library, 'el libro es el objeto ideal para una amplia gama de géneros literarios: novela, poesía, obras dramáticas, biografías. Cuando se trata de una lectura lineal y no de consultas intermitentes, lo mejor es la página impresa; los discos son preferibles para labores de detalle y almacenamiento'. Lang repite una certeza compartida por muchos (entre ellos, minoría olvidada, los lectores), pero no todo es tan sencillo. La rapidez con que los sistemas informáticos han ido quedándose obsoletos en el pasado preocupa aún a muchos bibliotecarios, que dudan ante la posibilidad de confiar grandes cantidades de información a un simple CD-Rom. Se recuerda, por ejemplo, que una gran parte de la información del programa lunar de la NASA se encuentra en discos corruptos o incompatibles con los sistemas actuales. Como en el caso del virus del año 2000, la excesiva dependencia de la tecnología implica la existencia de peligros insospechados. Nada envejece tan pronto como la novedad, y nuestros PCs y ordenadores portátiles son pura novedad, eslabón o puente hacia otra cosa: no valen por lo que son, sino por lo que anuncian y anticipan. Los libros, por el contrario, han 'funcionado' igual duran-

te siglos: la operación de abrir sus tapas y pasar las páginas con los dedos es tan antigua que se diría inscrita en nuestro código genético. Pero Lang está en lo cierto: a la hora de almacenar y consultar grandes bloques de información, el ordenador no tiene rival. De ahí que no extrañe el anuncio reciente de los directores de la *Enciclopedia Británica* de convertirse en compañía de Internet: la ingravidez literalmente utópica de la red tiene algo de ideal platónico de aquellos gruesos y distinguidos volúmenes que aún tapian las bibliotecas de medio mundo.

No, ya no se discute que el libro tiene futuro, e incluso un futuro halagüeño. Lo urgente ahora es analizar los cambios que sufrirá (que sufre ya) el proceso de producción de ese libro. Y es ahí donde la tecnología digital juega un papel decisivo. En un artículo reciente publicado en el *Times Literary Supplement,* Andrew Malcolm llamaba la atención sobre una práctica editorial que empieza a generalizarse: la impresión bajo demanda de ejemplares individuales de libros agotados. En el Reino Unido ya son cuatro las editoriales (Wiley, Macmillan, Oxford University Press y Cambridge University Press) que han adoptado esta práctica, que permite responder a pedidos ocasionales de un libro cuyo bajo ritmo de ventas no favorece la posibilidad de una reedición. Gracias a los nuevos sistemas de impresión láser (IBM Infoprint y Xerox Docutech, entre otros), es posible producir en apenas dos minutos una copia exacta de un libro de pequeño formato, ya sea a partir de un fichero de ordenador o de una reproducción hecha por *scanner* del libro original. Como explica con cierta sorna Malcolm, 'las páginas resultantes se pueden recortar y encuadernar a la perfección (encoladas) con ayuda de una amplia gama de cubiertas (...) para producir algo parecido a lo que, según la definición habitual de un diccionario, merece el nombre de libro'. La ironía de Malcolm está un poco fuera de lugar: el resultado *es* un libro, por mucho que nos cueste admitirlo, y en algunos casos (como sucede con los ejemplares producidos por Cambridge y Oxford, que se esfuerzan por reproducir el diseño de cubierta original) indistinguible de la edición salida de imprenta.

Como es evidente, no hablamos aquí ya de la un tanto ingenua pretensión de que leamos poemas y novelas en la pantalla del ordenador, sino de la posibilidad de convertir la impresión en una tarea poco menos que doméstica, reduciendo costes y simplificando de manera radical el proceso de producción de un libro. A Andrew Malcolm, como buen inglés acostumbrado a tratar con un mercado literario sólido y saneado, le preocupan las consecuencias económicas de este cambio. Su argumento es que la existencia de copias impresas bajo demanda ha creado un vacío legal que perjudica gravemente a los autores. Al no tener un *status* claramente definido

(no forman parte de la 'primera edición' del libro ni constituyen propiamente una 'reedición' del mismo), su comercialización no se halla regulada por obligaciones contractuales, de modo que las editoriales tienen vía libre para imprimir copias ya vendidas de un libro sin pagar o incluso enterar a sus autores. Además, la existencia de estas copias puede entrar en conflicto con el deseo del autor de reeditar su trabajo con otra compañía. En Inglaterra, por ejemplo, basta un escrito de la editorial confirmando que un libro lleva ocho semanas agotado para que los derechos reviertan automáticamente en el autor. ¿Qué sucedería, pues, si esa misma editorial se negara a reeditar un libro del cual ha hecho ya un número considerable de copias bajo demanda? ¿Podría su autor reclamar lo que le corresponde, o tendría que resignarse a contemplar cómo la editorial hace dinero a costa de un libro en teoría inencontrable?

Las dudas y razonamientos de Malcolm están muy bien, pero nos desvían del verdadero meollo del asunto, que es la modificación del proceso de producción del libro. Y aquí los contables, me temo, volverán a tener la última palabra. Una vez probada la rentabilidad de los libros bajo demanda, que tienen algo de primer paso hacia un futuro de naturaleza incierta, la incorporación de la tecnología digital permitirá no sólo abaratar costes y expulsar del proceso a molestos intermediarios, sino también ajustar el volumen de producción a las demandas del público lector, lo que a su vez reducirá los costes de almacenamiento y el constante peloteo de ejemplares entre librerías, distribuidoras y editoriales. Este abaratamiento general de los costes coincide con otro fenómeno importante: el éxito devorador de librerías virtuales como la ya famosa *Amazon*, cuyas ventas en Inglaterra han empezado a igualar las de gigantes como *Waterstone's* o *Blackwell's*. Así las cosas, no sería de extrañar que las editoriales ampliaran su presencia en la red, estableciendo sus propias librerías virtuales y canales de distribución. Como modelo es atractivo, pues combina dos rasgos muy apreciados por los empresarios: cuestiona el poder de los intermediarios, y reduce el componente de riesgo que hay en toda operación comercial. Esta reducción del riesgo es importante y tiene algunas consecuencias. Como afirma el siempre pugnaz Malcolm, 'gran parte de los derechos asignados por ley a los editores se basan en la premisa de que a la hora de publicar un libro es el editor el que corre con todos los gastos y el que por tanto incurre en un mayor riesgo financiero'. Ahora bien, añade, 'si el papel del editor es simplemente el de apretar un botón a medida que llegan los pedidos, tanto el autor como el legislador pueden cambiar de opinión sobre lo que representa una división justa de los derechos entre autor y editor'. Esto, traducido en plata, significa que los editores habrán de hacer un esfuerzo para

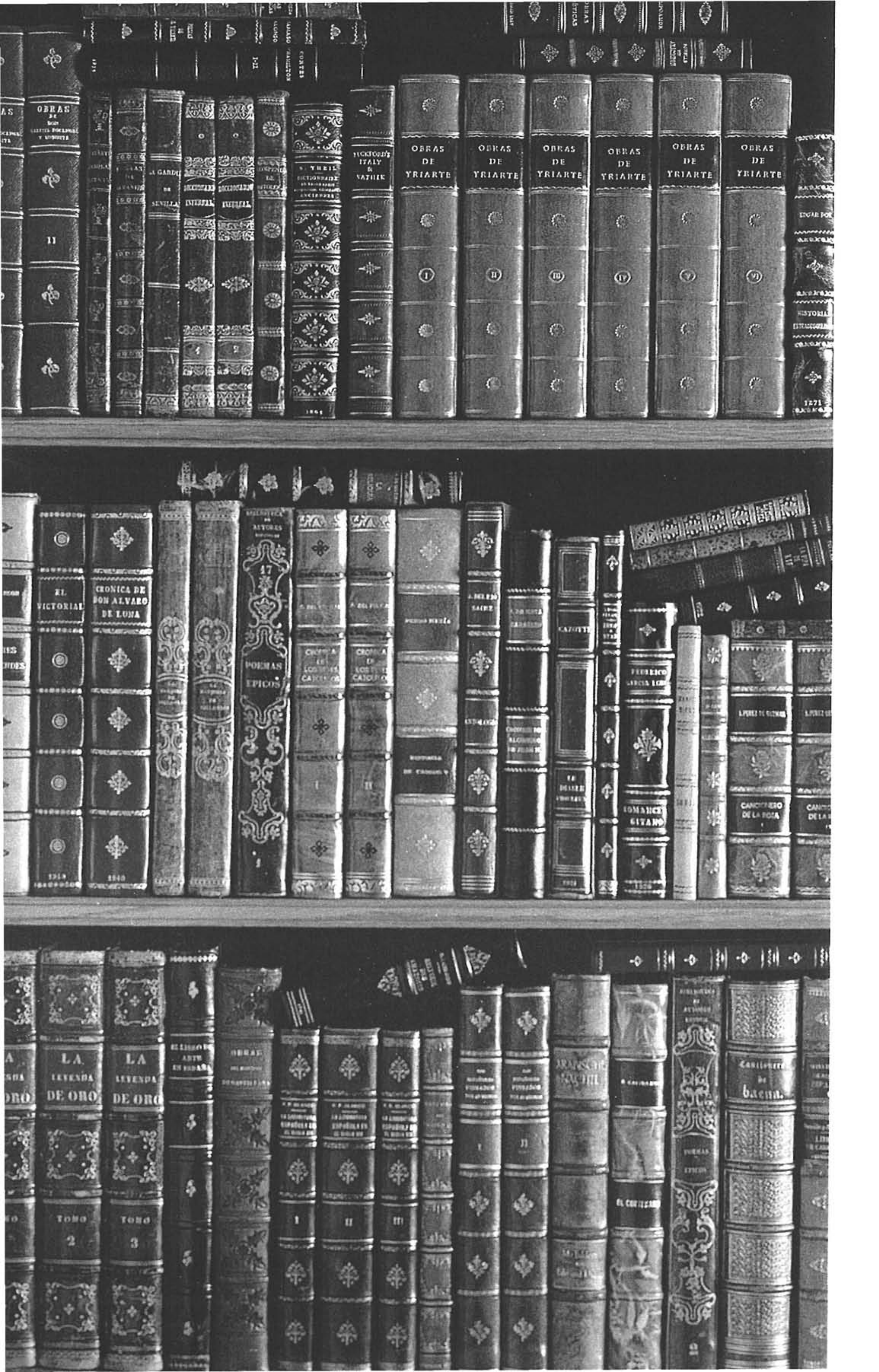
dividir de manera más equitativa sus ganancias: a menor riesgo, menor beneficio. La lógica neoliberal de Andrew Malcolm es impecable (aunque en Inglaterra es lógica que se respira en el ambiente), pero dudo que su limpia simetría le concite muchos admiradores entre las grandes editoriales.

Alguien dirá, juiciosamente, que estoy hablando de un modelo típicamente anglosajón, y ya en una ocasión mencioné las dificultades que puede hallar este modelo en sociedades como la nuestra, acostumbradas al callejeo y el intercambio humano. Por otro lado, los verdaderos lectores, aquellos para quienes la lectura es más que un entretenimiento pasajero o una forma de matar el tiempo (horrible expresión) seguirán buscando en las librerías esas páginas capaces de encender su inteligencia o su asombro. Sin azar no hay búsqueda, y quien sabe de antemano lo que quiere o lo que busca es porque no entiende de sorpresas ni fascinaciones, y ha hecho de la lectura un ejercicio rutinario y previsible, una cacería con las piezas ya marcadas. Sí, algunos seguiremos yendo a las librerías, recorriendo estanterías y mesas de novedades con el afán de costumbre, buscando entre el exceso de páginas alguna que brille y nos haga brillar, pero tal vez no hayamos aceptado aún que las grandes editoriales dependen cada vez menos de lectores como nosotros y buscan al especialista, o al lector de género, o al devorador de esos ruidosos *best-sellers* que se turnan a la velocidad del parpadeo. En un tiempo marcado por el exceso de comodidades, la tecnología digital ofrecerá a las editoriales un nuevo instrumento para aislarnos en nuestros salones. Se hinchará así de manera hiperbólica un espacio único, el del sujeto estático. Podremos pedir cualquier libro por la red, pero cada vez nos costará más saludar al vecino o hablar con el tendero. Ante la hipertrofia autárquica del individuo, lo otro perderá su naturaleza desafiante, la que nos obligaba a tomar conciencia redoblada de nosotros mismos. Los demás, envueltos con las sobras del mundo, se fundirán en un agradable ruido de fondo al otro lado de las ventanas.

Pero no todo han de ser desventajas. Ahora que los grandes grupos editoriales tienden a uniformar las propuestas literarias y a imponer modelos de éxito comercial asegurado, el ascenso de la tecnología digital puede ser el arma ideal para que pequeños grupos de escritores den a conocer su trabajo sin intermediarios, estableciendo un diálogo directo con el lector. Tal vez, como ya sugiriera Octavio Paz en *La otra voz* a propósito de la televisión, el futuro de la vanguardia literaria pase por hacer un uso inteligente de la tecnología, trocando su insignificancia en agilidad y rapidez de movimientos. Provisto de una buena impresora láser y programas adecuados, cualquier escritor con iniciativa puede llegar hoy a un número potencialmente infinito de lectores.

Basta con anunciarse en alguna de las miles de páginas relacionadas con la poesía y la literatura que flotan por los bajíos de la red, y combinar los medios tradicionales de distribución y publicidad (envíos a críticos y librerías señaladas) con la creación de un pequeño grupo de lectores interesados y afines. Ezra Pound decía que a él le bastaba llegar a quince o veinte lectores elegidos: el curso natural de los acontecimientos haría el resto. Claro que entre los lectores de Pound se encontraban gentes de la talla de T. S. Eliot, William Carlos Williams o W. B. Yeats. ¿Podría encontrar nuestro editor cibernético lectores semejantes? Es más que dudoso, pero eso no debería importar demasiado: cada uno tiene los lectores que se merece. Y aunque estamos ante una propuesta optimista y hasta un poco excesiva, tal vez convenga recordar que la historia de la literatura está hecha de excesos encarnados.

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
SEVILLA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
17
ROMANCERO GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
TOMO 3

América en los libros

La república de los sueños, *Nélida Piñón, traducción Elkin Obregón Sanín, Alfaguara, 1999, Madrid, 766 pp.*

Vasta como el territorio y el tiempo en que transcurre, *La república de los sueños* de Nélida Piñón es otra de las numerosas novelas iberoamericanas que, por medio de una saga familiar, rastrea las raíces de un mundo americano exuberante y mágico e intenta discernir en qué momento de su vida y de su historia se produjo la ruptura entre el sueño de una nación en crecimiento hecha para todos y su mezquina realidad inmediata de pobreza, privilegios y opresión.

Situada en el Brasil y teniendo a España como telón de fondo, la novela ayunta el regionalismo novelesco de una perdida aldea de Galicia (sus estrechas montañas, sus pastores altivos, su nobleza apolillada y sus ancestrales disputas entre castellanos y gallegos) con el amplio y desbordante territorio del Brasil, donde inmigrantes venidos de todos los rincones de la tierra arriban con el propósito de realizar su particular visión del sueño americano.

El carácter contrapuesto de los protagonistas, Madruga y Venancio, a quienes una sólida amistad nacida durante su travesía de Viso a Río de Janeiro mantiene unidos para siempre, permite a la autora establecer, desde un principio, una narración en dos planos que aborda la historia del Brasil desde miradas contrapuestas: la del inmigrante arribista y avasallador que amasa una fortuna y funda una dinastía; y la del otro, el soñador derrotado que no construye nada y que elige América porque siente que sólo en esta tierra puede encontrar el espacio de libertad que necesita su espíritu abatido.

Eulalia, la mujer de Madruga, venida igualmente de Galicia, portadora en su sangre de la clarividencia y la intuición de sus antepasados celtas, atempera el espíritu indómito de su esposo y consuela el abatimiento de Venancio, sirviendo de mediador en el debate sostenido entre los dos amigos que han encontrado en América una segunda patria exuberante y desmesurada que los sorprende y desconcierta.

Esta disputa, a la que posteriormente vendrán a sumarse las ideas exaltadas o conservadoras de las nuevas generaciones representadas por la estirpe de Madruga, constituye el eje temático de la obra que abarca el ya clásico período de cien años durante los cuales surge, prós-

pera, reina y decae el clan de los inmigrados que involucra sus empresas en el desarrollo económico de un país.

De clara estirpe marqueciana y epígona de Isabel Allende, la prosa de Nélida Piñón, anecdótica y feminista, crítica la tradición machista y paternalista hispanoamericana e intenta señalar las claves de una tierra que «se apega con igual ardor al oro, a la magia, a las leyendas, a la putrefacción, a los rituales marítimos», pero su lenguaje excesivamente directo, a caballo entre lo sociológico y lo periodístico, corta las alas a un discurso que pretende acercarse a la realidad por los caminos sugerentes de la ficción y la poesía y, al igual que a los protagonistas de *La república de los sueños,* la condición aérea y lacerada de América se le escapa y permanece suspendida, como un ahorcado que pende de su soga, esperando que otros puedan venir a descolgarlo, a fundarlo en la tierra y a abarcarlo con su abrazo.

Samuel Serrano

Horizontes del arte latinoamericano, *José Jiménez y Fernando Castro (editores), Madrid, Tecnos, 1999.*

Reflexionar sobre la situación actual del arte latinoamericano fue el objetivo de las conferencias que tuvieron lugar durante la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid (Arco) de 1997. En ellas participaron críticos, comisarios y teóricos del arte y han sido publicadas ahora al cuidado de los organizadores del curso.

Tanto éstos como los conferenciantes nos hacen reparar en la equivocidad de la expresión «arte latinoamericano» que puede hacer pensar en la existencia de una identidad claramente diferenciada. Algo imposible no sólo por la amplitud de territorios que englobamos con el término «Latinoamérica», sino por la mezcla intercultural y los flujos de información que se dan en un contexto de globalización. Pues, como señala Gerardo Mosquera, si bien es cierto que la globalización es un momento álgido de la expansión del capitalismo industrial resulta también que la cultura occidental ha propiciado la afirmación de diferencias. Que ya no son tanto reprimidas como controladas. Quizás, como sospecha David Pérez, porque el mercado artístico necesita abrir nuevos mercados y lanzar nuevas –también baratas– corrientes sobre las que, todavía hoy, se cierne la tentación de aplicar el mito del buen salvaje. A las que la cultura europea y estadounidense podría lanzar su mirada crítica percibiéndolas como originarias de una periferia al principio colonizada y luego dominada económicamente. Sin embargo, afirma Mosquera, la glo-

balización posibilita procesos de apropiación intercultural en los que las culturas se «roban» unas a otras. Donde la apropiación de rasgos ajenos supone la transformación del sentido de aquello que es apropiado. De ahí que se produzcan procesos deconstructivos en los que aparecen identidades caracterizadas por su carácter de ósmosis.

Gran interés tienen la repercusión sobre el mundo artístico de los contactos entre Estados Unidos y Latinoamérica, la tensión entre los focos metropolitanos y las tradiciones indígenas, o los intentos de diagnosticar el grado de politización de los artistas de las últimas generaciones.

Rafael García Alonso

Un Dandy en la corte del rey Alfonso, *María Esther de Miguel, Planeta, Buenos Aires, 1998*

Durante meses fue auténtico *best-seller* reflejado en voluminosas cifras de venta. Testigos directos de primera mano sus lectores –que contribuimos a aquello– sabemos *por qué.*

Primer contacto: no sólo excelentes portada, diagramación, tipografía, cuidadosa impresión. Nos sumimos, *ya,* en un relato de gran valor documental, pleno de simpatía y frescura, con mucho de oral, fluido y muy informativo. Entretenidísimo en torno a la insólita intriga que en ningún momento decae rodeando al protagonista de inmaculado linaje santiagueño, don Fabián Gómez y Anchorena, luego Conde de Castaño. Y a su amistad real con Alfonso XII; o a la entrañable y extensa, con Heynas, el oriental.

No en vano María Esther de Miguel, madura creadora, ha revitalizado el género con brillo singular en anteriores textos: *Las batallas secretas de Belgrano*; *El general, el pintor y la dama*; *La amante del Restaurador.*

El claro relato, lineal cuando conviene –y que no omite concretos apuntes de crítica social–, nos llega con absoluta nitidez y con modernos recursos que dan lugar, inclusive, a la intervención de la propia autora. Con gracia se dirige a nosotros y rubrica la acción o cierra capítulos coronando situaciones difíciles con precisión de orfebre.

En el tercio final, con el regreso del personaje a nuestros lares y con siempre ajustado y preciso castellano bien matizado con oportunos localismos – en el que lucen las frases cortas–, la anécdota rezuma sentimientos y nostalgias, con un sentido conmovedor impresionante. O con la sabia melancolía de la vida que impregna con testimonios de gran fuerza y enoción este auténtico hallazgo literario: «...Como con otros varios soles aguardando... Pero no pasó nada. Nada más que el tiempo».

Celia Zaragoza

Muestra de poesía hispanoamericana actual (34 nombres en 34 años: 1963-1997), *Álvaro Salvador, Granada, Diputación Provincial, Col. Maillot Amarillo, 1998.*

Álvaro Salvador, catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Granada y poeta perteneciente a una nutrida generación de autores contemporáneos, acaba de publicar una antología que reúne a 34 poetas hispanoamericanos nacidos entre 1942 y 1962, desde Marco Martos (Piura, Perú, 1942) hasta Andrés Morales (Santiago de Chile, 1962), pasando por otros bien conocidos como Eduardo Mitre, Hugo Achúgar, Juan Gustavo Cobo Borda, José Pérez Olivares, Reina María Rodríguez, Vicente Quirarte, William Ospina, Rafael Courtoisie o Eduardo Chirinos. De cada uno de ellos da una breve nota biobibliográfica y una selección de sus mejores poemas, escritos y publicados entre la primera mitad de los sesenta y los finales de esta década.

Tanto la selección de los autores como de los textos ha tenido un largo proceso de realización, ya que la segunda mitad del siglo XX ha supuesto también un *boom* en la poesía hispanoamericana, quizá algo eclipsado por la enorme popularización de los grandes narradores de los cincuenta y sesenta, algunos de los cuales continúan todavía vivos y publicando obras en estos últimos años de siglo (García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Augusto Monterroso).

En una interesante introducción, Salvador enmarca las líneas fundamentales de la última poesía hispanoamericana, que recorre dos polos: el de la tradición de la ruptura y el de la tradición de las tradiciones. La primera línea ha estado ligada en un principio a la recuperación de los procedimientos vanguardistas, y más tarde a la *poética del silencio,* es decir, a la reflexión sobre los movimientos sociales revolucionarios que han convulsionado gran parte de América Latina desde el triunfo de la Revolución Cubana en 1959.

La segunda línea, menos cultivada por los poetas hispanoamericanos y posterior a la otra desde el punto de vista cronológico, comenzó a tener vigencia en los albores de los años ochenta, y no ha conseguido afirmarse como tendencia hegemónica en América, al contrario de lo que sucede en España. Y esto llama la atención, ya que todos los grandes fundadores de la poesía hispanoamericana contemporánea (Borges, Vallejo, Neruda) exceptuando a Paz, han sentido la necesidad, después de explorar los elementos raigales de la vanguardia, de volver a los orígenes y recuperar sus tradiciones culturales.

Por último, apunta Salvador que, junto a estas dos líneas predomi-

nantes, cabría señalar una tercera, la de la antipoesía, cuyo máximo exponente es Nicanor Parra, la cual, por un lado incorpora una cierta línea tradicional (neopopularismo, lenguaje conversacional) pero por otro recupera la vanguardia en sus planteamientos más modernizadores (desacralización del arte, antirretoricismo, antiheroísmo del personaje poético).

De todas formas, y a modo de conclusión, las últimas líneas de la introducción confirman que en los últimos años hay en Hispanoamérica una vía de puertas abiertas, de espacios en formación, donde el poema admite todas las posibilidades. Ya no se trata de fundar una nueva poesía, como en el principio del siglo, sino de presentar a un sujeto poético corriente, un «humilde hijo de vecino», en un acto de ironía radical, «intentando así un diálogo, que se presume más fructífero, entre el legítimo derecho del ser humano a ser feliz y los imponderables constantes que la azarosa realidad siembra a su paso». (32)

La obra de Álvaro Salvador consigue así un doble propósito: aclarar el panorama poético de este abigarrado fin de siglo hispanoamericano y dar a conocer en España la poesía de los autores que han protagonizado el proceso de maduración de una cultura poética, que quedó esbozada y allanada por los fundadores de la poesía hispanoamericana de principio de siglo, y que está recogiendo sus frutos en obras como las que aquí se presentan.

Ángel Esteban

Los fragmentos personales, *Osías Stutman, Olifante, Zaragoza, 1998*

Osías Stutman escribía poesía de joven, en Buenos Aires, al tiempo que estudiaba medicina. En 1961, la *Antología de Poesía Nueva en la República Argentina* recogía, junto a los de Alejandra Pizarnik o Juan Gelman, 22 poemas suyos. En 1965 se exilia en Estados Unidos y deja de escribir para dedicarse a su profesión de inmunólogo, en la que alcanza un prestigio impresionante. A principios de los 90 retoma la poesía y empieza a publicar en numerosas revistas. Son los poemas de estos años los que componen este *Los Fragmentos Personales*, Premio «Editorial Anthropos de Poesía» en 1995.

Es poesía la suya como de otra época, repleta de sitios fascinantes como lo están las pinturas orientalistas o la literatura romántica y de aventuras improbables propias de libros de aventuras decimonónicos. Stutman, como Maqroll, viaja sólo a lugares con nombres evocadores, de esos que nos resuenan siempre en la memoria aunque no sepamos muy bien dónde están o si de ver-

dad existen siquiera; son lugares para ser sólo leídos y pronunciados: el Volga, Borneo, India, Madagascar, Nijni-Novgorod, Estambul, El Havre, *El suelo vienés de Praga oculta, La antigua ciudad de Lisboa,* el Mar Caribe.

Sus personajes no son menos desmesurados: beréberes, cosacos, armenios, la esclava de Griselda y la Malinche; las rumberas María Antonieta Pons y Ninón Sevilla; *Monjas a caballo, al galope fuerte;* San Martín, Durero, Byron, Rimbaud en Abisinia, Lezama, *Proust, blando, envejecido, en Inglaterra donde nunca estuvo, escribiendo con una pluma de oro, en la boca; una esclava rubia, de dientes perfectos, italiana, robada por piratas, amante de Don Juan.* Tampoco sus mujeres son de las que uno se encuentra normalmente, sino mujeres míticas, damas de alcurnia, rusas blancas, haitianas de piel azabache y tersura de mármol, circasianas bárbaras; mujeres inquietantes como la *mujer ballena mamífera de los océanos* o la mujer que es *león y egipcia y médico y ninfa cortesana, un navío de tres palos navegando en sus cabellos de oro falso.* Quién sabe si como un anclaje a la realidad, el Stutman médico, obsesionado quizá todavía por la anatomía, no se olvida de hacernos minuciosas e inquietantes descripciones anatómicas: *la rodilla junto a la nuez de Adán, las manos tensas; muslos como la espalda de un niño malayo; los tobillos fulgurantes en su tensa posición; senos como puños retorcidos, casi sin movimiento.*

El lenguaje de Stutman es rico y preciosista, culturalista sin excesos, abundante en ironías, guiños al lector, retruécanos, aliteraciones y juegos de palabras en varios idiomas. «Los fragmentos personales» es en definitiva una rara combinación de realismo casi científico e invención borgiana y un encuentro con un ejemplo inclasificable de poesía que le viene muy bien a un panorama poético español demasiado dado a las clasificaciones.

José Antonio de Ory

Pensar América. Cosmovisión mesoamericana y **andina,** *Antonio Garrido Aranda (comp.), Córdoba, CajaSur Ayuntamiento de Montilla, 1997, 359 pp.*

Esta suma de ponencias de las «VI Jornadas Inca Garcilaso», dedicadas a los grandes americanistas María Rostworowski y José Alcina Franch, se abre en su primera parte («Cosmovisión mesoamericana», 8 trabajos) con «Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías», de A. López Austin; el autor propone incentivar ese tipo de estudio comparativo de la cultura no material

que, aunque no permita inferir la existencia de contactos en el sentido del viejo difusionismo, permitirá estudiar las razones de las semejanzas y diferencias entre ambas tradiciones; la aportación concreta del conocido estudioso mexicano es un método de análisis del contenido cosmológico de las mitologías, que ya ha utilizado en publicaciones anteriores y resume en la presente.

Muy valioso es «Autóctonos y recién llegados en el pensamiento mesoamericano»: partiendo de ejemplos mexicas, toltecas y chiqués, M. Graulich estudia el tema de los migrantes (guerreros cazadores, sobrios y pobres pero valientes, asociados al fuego, el águila, el maíz y el sol) que vencen a los autóctonos (agricultores poderosos y cultos, lujuriosos y ricos pero cobardes, asociados al jaguar, el mono, la lluvia y el trueno, la muerte y el inframundo, la tierra, la luna y Venus). Dicho tema está relacionado con el del hermano menor que supera al mayor (por ej. en el *Popol Vuh).* Ambos temas existen en numerosas culturas del mundo, bien visibles por ejemplo en la Biblia. Característico de Mesoamérica es el hecho de que recién llegados y autóctonos (Huitzilopóchitli y Tláloc) acaben por unirse. La glorificación del menor y del recién llegado, sin embargo, resulta extraña en sociedades en las cuales el orgullo de querer igualarse a los mayores es la infracción por excelencia; podría tratarse de una justificación *a posteriori* de las guerras de usurpación (tanto las de conquista como las que interrumpían una sucesión dinástica).

M. Gutiérrez Estévez trata de la «Cosmovisión y sistema ético de los 'mayeros' de Yucatán», es decir, de los macehuales o mestizos que hablan maya; de esta manera se los distingue tanto de los hispanohablantes como de los mayas, entendiéndose por estos últimos los antiguos constructores de «cuyos» (templos, palacios y pirámides mayas). «Los 'mayeros' piensan que los 'mayas' formaron parte de un mundo y de una humanidad anteriores que fueron destruidos por un diluvio.» (182) Creen que cerca de los cuyos hay «aluxes», enanos algo malévolos, hechos de barro, que viven en cuevas y, si se los alimenta, protegen los sembradíos. Estos aluxes son los ídolos de barro del tiempo de los mayas. También dan a los hechiceros el cristal o piedra traslúcida con que éstos adquieren y ejercen sus poderes. Las ruinas de Uxmal están vigiladas por X-Kukikán, la gran serpiente alada que produce a veces un viento causante de graves enfermedades; es el doble maligno del enano de Uxmal, el antiguo Kukulcán, héroe civilizador mesoamericano. Rasgos simétricamente opuestos tiene Jesús, cuya historia canónica han transformado los mayeros en una persecución en la cual Jesús se comporta

como otro héroe civilizador: no lega enseñanzas morales sino secretos técnicos y escatológicos. Esto último consiste concretamente en creer que el mundo actual terminará por el fuego, así como el anterior fue destruido por el agua. En el Juicio Final todo el mundo se enfrentará a Jesús y X-Kukicán (el Anticristo): quienes hayan ejercido autoridad con justicia se salvarán; los que no, serán tragados por X-Kukicán; los macehuales serán torturados por X-Kukicán: si resisten sin renegar de Jesús, se salvarán; de lo contrario se condenarán. Pero en vida no necesitan decidirse: de hecho veneran a la divinidad antigua para que proteja sus sembradíos, y a la nueva cristiana para que proteja su orden familiar y social. Ahora bien: «ninguna de estas acciones rituales exige un compromiso íntimo, sólo mantener las formas. Porque ésta es la cuestión básica, el pilar de todo el sistema ético: la forma, el respeto. También en su trato con los demás hombres, el mayero ha de extremar el cuidado por las formas de la relación.» (193).

La segunda parte del libro («Cosmovisión andina», 7 trabajos) se inicia con un «Breve ensayo sobre el universo religioso andino». En él M. Rostworowski introduce una división fundamental ya habitual en otras mitologías como las europeas clásicas (por una parte los dioses mayores y, por otra, los menores con rasgos de héroes) pero con características especiales en la sudamericana: «Con los dioses menores la visión adquiere una realidad verdaderamente andina; ellos por su poca relevancia no fueron motivo de intromisión eclesiástica.» (202) La autora, sin embargo, no dedica a los héroes mitológicos más que una docena de líneas: se trata, en todos los casos (Rostworowski habla de «algunos» pero no menciona ninguno de otra categoría), de jefes étnicos históricos que sufrieron un proceso de mitologización. Mucho más importante, en mi opinión, es el análisis que hace la autora de las deidades femeninas: «En la mitología andina encontramos una persistente ausencia u omisión de la figura paterna, hecho que transforma la tríada de padre, madre e hijo en un binomio de madre/hijo. Por último constatamos que las parejas divinas curiosamente no forman parejas conyugales, sino [que] más bien persiste el rasgo general de hermano/hermana y de madre/hijo.» (202) Falta aquí, sin embargo, un intento de explicar este fenómeno. La autora concluye con una referencia comparativa (Mesoamérica / Andes) al sincretismo religioso.

Según R. T. Zuidema en «Cosmovisión inca y astronomía en el Cuzco: nuevo año agrícola y sucesión real» (importante pero plagado de anglicismos y pésimamente redactado), los incas no dividían el espacio según las direcciones cardi-

nales (tampoco lo hacían otras culturas amerindias). Parece que se regían por dos ejes: el de los solsticios y el formado por el comienzo de las dos estaciones principales del año agrícola. La temporada de las lluvias *(pucuy)* comienza a principios de noviembre, coincidiendo casi con la fecha (30 de octubre) en que el sol pasa por el cenit cuzqueño. La temporada seca *(chirao)* empieza a principios de mayo, poco después de que el sol ha pasado por el nadir (26 de abril). Si unimos el punto de la salida del sol al comienzo de *pucuy* y el de la puesta del sol al comienzo de *chirao* (efectuando en ambos casos la observación desde otros tantos lugares de Cuzco diferentes de la plaza central) obtenemos el segundo eje mencionado. Ello podría implicar que la astronomía incaica daba importancia al paso del sol por el cenit y el nadir, si bien sobre este último los cronistas no proporcionan datos.

Resistente al resumen es «Cosmovisión y ritual solar de sucesión: la guerra de los incas contra los chancas. Ensayo de interpretación» sumamente valioso de P. Duviols que obliga a repensar la función de chancas y alcahuizas en los comienzos de la historia incaica.

Según Alcina Franch, las piedras talladas en el área andina tienen que ver con el culto del agua en su mayor parte, incluso las que forman parte del sistema de ceques.

Finalmente interesa indicar que, al igual que la primera mitad, esta segunda también se redondea con importantes estudios etnográficos: «El culto a las imágenes sagradas. Religiosidad popular en el norte del Perú», de L. Millones, y «La imagen de la unidad social en las fiestas andinas» (reflexiones fundamentales sobre la organización dualista), de J. M. Ossio.

Trechos del itinerario (1958-1997), *Carlos Germán Belli, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1998, 308 pp.*

El poeta peruano Belli (1927) cuenta con una obra considerable que ha despertado ecos numerosos en la crítica, tanto nacional como extranjera. Sus publicaciones se iniciaron en 1958 con *Poemas,* en edición del mismo autor. Dos años después le siguió *Dentro & fuera,* pero el verdadero despegue se produjo en 1961 con *¡Oh hada cibernética!* Por esta última obra recibió Belli un año más tarde el premio Nacional de Poesía de su país.

Una veintena de otros continuó el éxito del volumen consagratorio. A las críticas literarias les siguieron las antologías propias y la inclusión en recopilaciones multiautorales, los estudios científicos en revistas y libros editados en diversos países, y no ha faltado alguna tesis doctoral

norteamericana sobre su obra. Tampoco han faltado las grabaciones y las traducciones al italiano y al inglés.

La antología aquí reseñada lleva al final un ensayo bibliográfico sumamente útil de Olga Espejo que elenca tanto las publicaciones de Belli como los estudios sobre su obra. La antología como tal incluye no solamente una selección de doce libros de Belli sino también cuatro poemas médicos de un volumen que, al parecer, se titulará «En las hospitalarias estrofas».

De nuestro peruano se ha mencionado más de una vez la influencia de Góngora en su poesía. Belli mismo, por su parte, en una de sus múltiples entrevistas declaró querer llegar a ser un poeta renacentista. Diversos críticos han destacado la mezcla belliana de lenguaje literario clásico con habla coloquial contemporánea. De sus inclinaciones hispánicas deja testimonio, entre otras cosas, el uso abundante del vosotros, poco y nada frecuentado actualmente por los escritores hispanoamericanos. Una muestra de varias de estas características es el inédito «Al pintor Giovanni Donato da Montorfano (1440-1510)», cuya primera estrofa dice así: «Yaces sin gozar el favor de nadie, / y es tu soledad tanta un claro espejo / de aquello que sucede exactamente / ayer, hoy y mañana cuando todos / te tornan las espaldas de improviso, / como el mayor efecto del olvido; / que este sombrío estado / demuestra en qué terminan finalmente / el físico vigor y el sabio seso / empeñados a fondo / en hacer bien las cosas de la vida, / que al final tal esfuerzo sobrehumano / resulta empresa de pequeña hormiga.»

Uricoechea y sus socios, *Günther Schütz, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1998, 116 pp.*

En 1859, el Dr. Ezequiel Uricoechea y otros científicos fundaron en Bogotá la Sociedad de Naturalistas Neo-Granadinos, deseosa de continuar la tradición iniciada por el español José Celestino Mutis (1732-1808, creador del Observatorio de Bogotá y de la famosa Expedición Botánica) y el colombiano Francisco José de Caldas (1768-1816, primer discípulo americano de Alexander von Humboldt).

Uricoechea fue el primer presidente de la Sociedad. Tenía entonces 25 años y había cursado estudios en Bruselas. Allí había concebido la idea de dicha Sociedad y había establecido vínculos con científicos y asociaciones homólogas. Su optimismo desmesurado lo llevó a acentuar lo mucho que había por descubrir y estudiar en su país, más que la escasez de recursos monetarios disponibles. No parece haber recibido apoyo

financiero oficial. Del extranjero obtuvo diversas donaciones.

Con la cooperación de la Sociedad de Naturalistas Neo-Granadinos publicó Uricoechea en 1860 el primer número del boletín de la Sociedad, titulado *Contribuciones de Colombia a las Ciencias i a las Artes*. Allí figura la lista de 12 socios fundadores y de número, todos ellos colombianos. Esta lista engrosó luego rápidamente y llegó a contar con una buena cantidad de nombres europeos.

La Sociedad se disolvió como consecuencia de la guerra de 1860 (la primera guerra civil entre liberales y conservadores). Ocho años más tarde Uricoechea, desilusionado, se marchó definitivamente a Europa. En 1871 los socios restantes fueron incorporados a la Universidad Nacional, constituyendo allí una Academia de Ciencias Naturales que se disolvió asimismo a mediados de 1873.

Schütz ha recopilado los datos de los miembros de esta sociedad científica, pionera en Sudamérica. La Introducción estudia los avatares de la sociedad misma y de su principal fundador. El resto de esta valiosa obrita es la lista alfabética de los socios, cada uno con los datos bio-bibliográficos que el autor pudo reunir. Esa sección está dividida en socios honorarios y de número, socios correspondientes, nombramientos posteriores, nombramientos no registrados, socios cesados (por defunción o por no haber mantenido correspondencia con la sociedad durante un año) y correspondencias (personas que, sin ser miembros de la sociedad, mantuvieron correspondencia con ella). El valor documental de la obra reseñada se muestra también en una breve sección sobre los documentos de nombramiento, una lista de obsequios y cartas, la reproducción de los Estatutos de la sociedad, varias ilustraciones facsimilares y fotos de Uricoechea solo o con algunos de «sus socios».

El mero hecho de recopilar datos en algunos casos poco menos que inhallables y, en todos los casos, relevantes para una historia de la ciencia colombiana, es ya sumamente meritorio. Una eventual reedición, sin embargo, debería incluir la fecha de nacimiento y muerte de Uricoechea (sólo se indica que tenía 21 años a mediados de octubre de 1855); también habría que colocar a D'Orbigny en la «D» y no en la «O». Finalmente habría que introducir algo más de claridad en las referencias bibliográficas de la Introducción (la obra no lleva bibliografía): de esta manera entenderíamos el «cf. Vezga, p. 189, y *Ep*. X, p. 46, nota 6» de la temprana nota 4 además nos informaríamos del título completo de las *Contribuciones* arriba mencionadas y sabríamos que su primer número de 1860 fue también el último.

Teatro, *Gerardo Valencia, edición y estudio preliminar a cargo de Ernesto Porras Collantes, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1998, 367 pp.*

Gerardo Valencia (2/6/1911-13/6/1994) nació en Popayán en el seno de una familia con inclinaciones literarias. De su tío paterno Guillermo Valencia, poeta y político, ha publicado el Instituto Caro y Cuervo tres tomos de *Discursos* en esta misma meritoria Biblioteca Colombiana. Gerardo cursó el bachillerato en el bogotano Instituto de La Salle, donde presidió la Academia Literaria del Colegio. Su primer poema se publicó en la capital en 1924, pero no en el ámbito escolar sino en una revista universitaria. De la misma época es su primera obra teatral, escrita en colaboración con otro estudiante amigo (Oswaldo Díaz Díaz) que también había de alcanzar nombradía como dramaturgo. Luego vino su estudio universitario, su primera militancia política y, en 1938, su diploma de abogado.

En Ibagué comenzó Valencia a ejercer la abogacía y la docencia. En Bogotá se casó (1942) y se vinculó con el grupo literario Piedra y Cielo. Su primer libro publicado *(Chonta,* 1939) fue una obra de teatro. En la Radiodifusora Nacional (posteriormente Radio Nacional), creada en 1940, llegó a ser jefe de redacción en 1942 y, seis años más tarde, director de la entidad; había comenzado como comentarista de cine. Desde 1948 hasta 1955 trabajó también como jefe de la Sección de Propaganda de una compañía de seguros y como director de su revista. Entre 1956 y 1958 fue agregado cultural de la embajada colombiana en Holanda y, al mismo tiempo, «lector» de Historia y Literatura Hispanoamericanas en la Universidad de Utrecht. De regreso en Colombia, colaboró brevemente con el Ministerio de Educación, se reincorporó a la compañía de seguros antedicha y trabajó en el Instituto Caro y Cuervo. En 1969 pasó a ser miembro de número de la Academia Colombiana de la Lengua.

Para la emisora antes mencionada escribió obras de radioteatro que se imprimieron en publicaciones periódicas. De las siete obras teatrales de mayor extensión, algunas se publicaron en libro y llegaron a ser estrenadas en las tablas, pero seis de ellas también fueron radiodifundidas en adaptación y publicadas en el diario bogotano *El Tiempo.* De estas piezas de mayor extensión (las siete mencionadas no incluyen tres que desdichadamente se han extraviado), la más antigua es *Chonta;* la más reciente *(El poder de Jacinta)* está fechada en 1981. El volumen aquí reseñado reúne por primera vez las siete obras.

Es mérito grande de Porras Collantes, conocedor notable de la obra de Valencia, presentar en su introducción no solamente el reco-

rrido vital de Valencia en sus rasgos principales sino también las fuentes y características de la inspiración de nuestro autor, sin olvidar el trasfondo ideológico (nacionalista) que Valencia saca a relucir en, por ejemplo, su interés por un «teatro nacional». Esto último se remonta a una época (los años 40) en la cual el teatro colombiano carecía por completo del brillo literario y la profesionalidad que ha ido alcanzando en las últimas décadas. El texto introductorio va acompañado de fotos que muestran a Valencia en distintas épocas de su vida.

Sonetos intemporales (99 sonetos de amor), *Luis Pastori, Estudio preliminar por Efraín Subero, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997, 147 pp.*

Pastori es un gran poeta venezolano contemporáneo. Léase esta muestra de la colección reseñada: «Me pongo a verte desde la barrera / y siento que la tarde es como un río / donde –pequeño y frágil– un navío / lleva una solitaria pasajera. / Eres tú, que a través de toda espera, / y de lluvia y relámpagos y frío, / conservas el azar del amor mío / como airón de segura primavera. / Alguien va a ser el agua, otro la tierra, / y juntarán el tránsito que aferra / este dolido afán hacia la vida. / Llega el agua en sus barcos capitanes; / y a pesar de derrumbes y volcanes / soy, sin saber, la costa prometida.» («Llega el agua en sus barcos capitanes», p. 51)

Subero, de la Academia Venezolana de la Lengua, dedica casi todo el estudio introductorio a analizar las fórmulas rítmicas de los sonetos de su compatriota y compararlas con las ya empleadas en nuestra lengua. El erudito estudio redunda en la constatación de que Pastori utiliza seis fórmulas ya conocidas en castellano (pp. 24-28), al mismo tiempo que introduce diecisiete fórmulas no usadas antes (pp. 28-30). Merece destacarse la publicación de esta colección en una serie («La granada entreabierta») con la cual el Instituto Caro y Cuervo fomenta el conocimiento de literatos (sobre todo nacionales) tanto famosos como menos conocidos en el mundo hispanohablante.

Libros que leyó el Libertador Simón Bolívar, *Ramón Zapata, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997, 174 pp.*

A veinte años de la muerte de su autor, humanista bogotano, se publica esta obra suya tan informativa. Zapata, nacido en 1892, fue doblemente académico y, además, secretario de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá; en calidad de tal –nos cuenta su hijo– «tuvo el

privilegio de disfrutar a sus anchas de la biblioteca del Libertador en la Quinta de Bolívar, entregada a su cuidado.» (8) De allí provienen las informaciones recogidas en esta obra.

A pesar de su gran bagaje erudito, el libro es todo menos un catálogo aséptico de lecturas bolivarianas: más bien entreteje continuamente comentarios de libros con datos biográficos múltiples. El resultado es una lectura sumamente amena. Los comentarios en cuestión no son solamente los de Zapata sino también los de Bolívar, así como los datos biográficos no se limitan a los que traen los historiadores sino que abarcan también muchos tomados de escritos del Libertador mismo (en particular de sus cartas) y de importantes contemporáneos (muy especialmente el *Diario de Bucaramanga* de Luis Perú de Lacroix).

En resumen: se trata de una obrita recomendable para todo tipo de lectores e, incluso, para iniciarse en el conocimiento de Bolívar, gran lector como no los hubo muchos. (Sarmiento y Mitre forman parte del mismo grupo excepcional) entre los militares y estadistas.

El español hablado en Bogotá: relatos semilibres de informantes pertenecientes a tres estratos sociales, *José J. Montes Giraldo / Jennie Figueroa Lorza / Siervo C. Mora Monroy / Mariano Lozano Ramírez / Ricardo A. Ramírez Caro, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, tomo 1, 1997, 676 pp.*

El primero de los autores mencionados es el jefe del proyecto que da título a la obra; es también jefe del Departamento de Dialectología del instituto editor; es, entonces, uno de los responsables de las publicaciones de este benemérito instituto que tanto destacan en el mundo hispanohablante por su cantidad y calidad en el ámbito de la lingüística y de los estudios hispanoamericanistas en general. Los otros cuatro autores forman parte, asimismo, del equipo de investigadores de dicho Departamento.

Los tres estratos (bajo, medio y alto) que el subtítulo llama «sociales», figuran en el texto con el calificativo más concreto de «socioculturales». Los «relatos semilibres» en cuestión fueron grabados en diversos barrios bogotanos correspondientes a los distintos estratos y tienen aproximadamente una hora de duración cada uno; su número total es de 234, de los cuales este tomo ofrece 30. Cada uno va precedido por los datos lingüísticamente relevantes de cada informante. Estos representan, desde el punto de vista de sus profesiones, un abanico muy extenso.

Con tino científico, los autores han puesto en este volumen solamente los materiales transcritos y

una introducción muy somera, dejando para otro libro *(El español hablado en Bogotá: análisis previo de su estratificación social)* los demás materiales del proyecto.

Agustín Seguí

La noche del zepelín, *Norberto Luis Romero, Valdemar, Madrid, 1999, 244 pp.*

Construida como una suite musical, en cuatro estaciones o partes, *La noche del zepelín* es una novela de compleja decodificación por la riqueza de niveles y la variedad de símbolos que alimentan incesantemente su trama. Sin embargo, el lector se interna en el relato desde un primer momento seducido por el ritmo trepidante, casi de intriga policíaca o de misterio, de una narración que gira en torno a la tiranía del falo y las prebendas del poder.

Se trata de una historia poblada de seres perversos y siniestros, capaces de los mayores excesos, muchos de los cuales se vuelven contra ellos mismos conviertiéndolos en tristes autómatas sobre los que ha caído una tremenda maldición: la de vivir en el encierro y el engaño, carenciados de amor y esclavos de ese «algo» entre las piernas que a veces les falta, porque les ha sido cercenado, que sustituyen o intercambian y otras veces esconden como si de un tesoro se tratara.

Romero, autor de esta decadente y bella obra, recrea de manera paródica aquellos elementos que han sido y son base substancial del psicoanálisis (entre otros, la castración y el mito de la vagina dentada) y, sobre esta plataforma, da cuerpo y sentido a sus personajes.

Así, bajo el techo de una mansión en ruinas, cuyo jardín es devastado como el propio linaje de la familia, vive la señora, mujer lasciva y cruel que encarna, como en las tragedias griegas, a la madre devoradora de sus propios hijos. La gobernanta, quizá la menos despiadada, es quien regenta un variopinto coro de doncellas que cosen preciosos trajes y preparan sofisticados menús, al tiempo que traman venganzas y colaboran a envenenar el ambiente de por sí enrarecido de la casa. Y es, precisamente, en la composición de este peculiarísimo mundo de las sirvientas que Romero alcanza uno de sus mayores logros y rinde homenaje al autor chileno José Donoso, que enriqueció sus historias colocando en la escena narrativa, como ocurre en esta novela, a criadas atrevidas, llenas de un malicioso encanto.

Aunque las mujeres se ganan el protagonismo en *La noche del zepelín*, serán Asrael, hijo bastardo de la gobernanta, y Hada Dulce, vástago de la señora (especie de eunuco caprichoso y esperpéntico), quienes bailarán una danza macabra alrededor del falo y llevarán la voz cantante del enigma, un enigma que,

hacia el final de la novela, vuelve a refortalecerse, extrae de su chistera nuevos signos y secretos innombrables.

Norberto Luis Romero, argentino que se inició literariamente en España, donde reside desde hace veinticuatro años, es autor de varios volúmenes de cuentos y de otra novela, *Signos de descomposición*, que en 1997 apareció también bajo el sello de Editorial Valdemar. Quien haya leído su primera novela observará que hay varios componentes que se trasladan de una a otra y conforman lo que se podría llamar el magma con el que este escritor construye un universo propio. Ellos son: ámbitos de puertas dentro, presentación de vidas parasitarias, enfermedad, juegos de poder que se ceban en la destrucción del otro y crean sucesivos infiernos en un clima marcado por la ensoñación y el delirio.

Ciertos críticos podrán asociar esta novela, en la que aparecen algunas escenas donde revolotean mariposas y copulan un par de falenas en pleno vuelo, con el realismo mágico, que tan buena acogida tuvo en España a través de García Márquez. *La noche del zepelín* también remitirá, por su atmófera asfixiante y cargada de episodios escatológicos, al Jean Genet de *Las criadas* y de aquella sórdida novela titulada *Pompa fúnebre*.

Pero apelar a la naturaleza o a su metamorfosis, como hace Romero, y al horror, al miedo, a lo escatológico y repugnante, a la escena mórbida, a la ambivalencia, en definitiva, a lo extraño, no es otra cosa que utilizar, con inteligencia, los elementos que han caracterizado a la literatura fantástica. Por eso, las filiaciones (si hay que buscarlas) se pueden encontrar en las páginas de algunos autores rioplatenses. Porque esta novela, como los cuentos que reúne *Las Hortensias y otros relatos* del uruguayo Felisberto Hernández, y *Bestiario* del argentino Julio Cortázar, atrapa y deslumbra, inquieta y desestabiliza por la presencia de una realidad inexplicable en la que todos los valores se subvierten para inducir al lector a explorar en las capas profundas, oscuras de la interioridad individual.

Reina Roffé

Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica, *Sven Birkerts, traducción de Daniel Manzanares, Alianza, Madrid, 1999*

El profesor Birkers, crítico literario norteamericano, ha comprobado que sus alumnos no pueden ya leer a Henry James. Lo hallan arcaico, de periodos demasiado largos, excesivasmente analítico, poco lineal en sus exposiciones, despectivo para el lector desde su altura irónica. Educados por el videojuego, la

televisión y el compacto interactivo, estos jóvenes nacidos hacia 1970 son impenetrables a la literatura. Los mensajes se han reducido para ellos a información, es decir, justamente, a aquello que la literatura como tal nunca ha hecho.

Ya Alvin Kernan en 1990 sostuvo que la literatura había muerto. Quizá simplificó la fórmula y, en rigor, quiso decir que había perimido la institución social de la lectura literaria. Literatura habrá mientras alguien la escriba, contestaría Perogrullo. Pero el enfoque kernaniano que recoge Birkerts es otro: «La literatura y los valores humanos que asociamos con ella han sido despreciados y han resurgido en una forma degradada. No se han extinguido, pues nuestra cultura siempre necesitará aparentar que los tiene en cuenta, pero han sido convertidos en algo seguro, nostálgico e irrelevante».

En compensación, el mundo académico emprendió, sobre todo a partir de los años sesenta, una suerte de cruzada de hiperlectura, acumulando sobre los textos unas densas metodologías de lectura que acabaron sofocando el texto mismo y poniéndolo también al margen, por el camino contrario al anterior. Paradójicamente, por exceso se consigue lo mismo que por defecto: que un alumno de literatura se aleje de la lectura literaria, el único lugar donde la literatura existe (existe, no es: discurre, vive, se repristina, hace como si empezara de nuevo).

No por novedoso sino por consabido, precisamente, el libro sobre los libros de Birkerts nos renueva en nuestra melancólica contemplación finisecular: nos alejamos de la galaxia Gutenberg a medida que nos acercamos a las galaxias de esa conjetura, el cosmos.

B.M.

Los libros en Europa

Artículos, Relatos y Otros Escritos, *Blas J. Zambrano, introducción, edición y notas de José Luis Mora, Badajoz, Diputación Provincial, 1998.*

La historia del pensamiento español ha tenido la desgracia de verse afectada desde sus orígenes por enfoques procedentes de disciplinas aledañas, que han contribuido notablemente a desfigurar su correcta visión, cuando no a minusvalorarla. Se han concitado en este caso diversos aspectos de peculiar índole. En primer lugar, ha prevalecido una concepción idealista y carlyliana sobre el sujeto de la historia que, como en todo saber humano, ha proyectado su influencia a la hora de plantearse el objeto historiable. Pero así como en otros campos de la ciencia histórica, esta metodología ha tiempo que fue superada por distintas tendencias, que pusieron de relieve su simplificación analítica y su escasa rentabilidad explicativa, en el ámbito filosófico académico, salvo raras excepciones, tanto en lo que concierne a los manuales al uso como a la mayoría de los docentes, se ha permanecido al margen de esta renovación. Sólo siguen interesando «las grandes figuras», los «grandes héroes del pensamiento», que parecen surgir por generación espontánea, sin mediación alguna, y que andan siempre colocados en devotos pedestales como únicos protagonistas del desarrollo intelectual.

Sobre esta aberración metodológica, a todas luces obsoleta, se ha impostado asimismo el prejuicio reduccionista de lo que debe ser «la verdadera filosofía». Este paradigma, como no podía ser de otro modo, tiene como principal referencia la conocida frase de Heidegger de que la filosofía es un asunto de griegos y alemanes. El valor de la producción filosófica de los demás países se mide en función de su proximidad a las altas y convencionales cumbres germanas. A veces resultan ridículas las discusiones para determinar si tal o cual pensador latino puede ser considerado «filósofo» o no. En diversas ocasiones, algunos hispanistas alemanes me han mostrado su perplejidad ante este singular fenómeno. Y no es para menos. Nunca se ha debatido con rigor el sentido que esta importación intelectual tiene, habida cuenta de que se trata de una filosofía que solamente alcanza su auténtico significado en su propio contexto, tan distinto del nuestro. Sin embargo, nuestra comunidad filosófica, por llamarla de algún

modo dada su invertebración y su autismo, apenas se ha interesado por semejante cuestión.

Estas reflexiones me las ha provocado el presente y valioso estudio de José Luis Mora en torno a la vida y obra de Blas Zambrano. La aportación primordial del concienzudo trabajo del profesor Mora radica precisamente en esto: en la ardua reconstrucción de la biografía y obra de un autor que hasta ahora sólo sonaba a los historiadores del pensamiento español como «el padre de María Zambrano». El libro cuenta con una amplia introducción, excelentemente documentada, donde se analiza, de manera sugerente y certera, la peripecia vital y la obra de don Blas, seguida de una recopilación de sus escritos, tarea ésta meritoria, que ha debido costar al compilador numerosas horas de archivos y hemerotecas, pues la obra zambraniana se hallaba dispersa en diversas publicaciones periódicas, ubicadas en las ciudades donde transcurrió su vida (Granada, Vélez-Málaga, Segovia, Madrid), además de los manuscritos que se conservan en la Fundación Zambrano.

Nueve años mayor que Ortega, diez más joven que Unamuno y de la misma edad que Maeztu, Machado y Baroja, Blas Zambrano se nos presenta ante todo como un hombre del 98, con los que comparte también el viaje de la periferia a Castilla. Aunque con perfiles personales y específicos, hallamos en Zambrano rasgos característicos del pensamiento liberal de la época: el acceso a la acción política desde instancias morales, el énfasis en la pedagogía como vehículo de renovación del país, las preocupaciones regeneracionistas, la defensa de una educación integral, que nos recuerda el «humanismo integral» de Giner, la crítica del reglamentismo y de la concepción burocrática del saber, de la que España parece incapaz de desprenderse.

En el ámbito más estrictamente filosófico, Blas Zambrano se esfuerza por superar e ir más allá del racionalismo positivista. En este sentido, su pensamiento se mueve claramente dentro del marco de la crisis de la racionalidad positiva, y desde esta incitación arriba a una postura harto interesante y enriquecedora. Como señala acertadamente J. L. Mora, «el papel conferido al lenguaje y al arte (experiencia estética en el sentido de Croce), concretado en la poesía como lenguaje originario y creador, no sólo anticipa sino que deja orientado lo que será la razón poética de María Zambrano» (pág. 24).

Destaca igualmente en el pensamiento de Blas Zambrano su «fuerte aspiración a la unidad». De nuevo nos topamos con el monismo como una de las constantes más tenaces de la mentalidad liberal. Menéndez Pelayo la convirtió en obsesión a la hora de historiar los

heterodoxos españoles. Y es que no se trata de una posición gratuita o arbitraria. Todo lo contrario: obedece a una necesidad teórica fundamental. De un lado, el monismo, bajo sus distintas formulaciones, aparece como la única manera de integrar la racionalidad moderna con las vivencias espirituales y religiosas, a las que estos hombres no estaban dispuestos a renunciar; de otro, representa un intento de reconstruir de modo armónico, aunque sólo fuera en el plano mental e ideal, la realidad y la sociedad profundamente escindidas y desgarradas que les tocó vivir.

En la tumba de Blas Zambrano figura como único y escueto epitafio la siguiente inscripción: «D. Blas Zambrano, maestro». Era una época en la que se tenía muy clara conciencia del papel cotidiano del maestro como artesano de una sociedad civil sana y robusta. Zambrano combatió siempre la moral del éxito a toda costa. Por eso, ante el proceso de modernización que España vive desde los años 60, lleno de desajustes, dominado por el economicismo y por un aluvión de cambios mal digeridos, y, sobre todo, huérfano de una moral social operativa, creo que es muy oportuno recuperar esta tradición liberal, que siempre abogó por la transformación del país desde una perspectiva global e integradora. La investigación de Mora nos ayuda eficazmente a conocer mejor esa compleja situación histórica de la España del primer tercio del siglo XX siguiendo la trayectoria de «un componente muy notable de ese tejido intermedio que toda sociedad necesita y sobre el que sobresalen, antes y después, otras figuras que consideramos más sobresalientes».

Diego Núñez

Kant y el ornitorrinco, *Umberto Eco, traducción de Helena Lozano Millares, Lumen, Barcelona, 1999, 488 pp.*

Volviendo a sus obsesiones mayores, Eco retorna a las fuentes medievales que tanto le cunden: la querella de los universales entre realistas y nominalistas. Así, vuelve a preguntarse: ¿qué significa un signo? ¿qué relación hay entre signos y referentes? ¿qué cosas pueden nombrarse y cuáles no, para que aquéllas sean decibles?

Estas preguntas, circulares, envuelven otra de las aficiones de Eco: los diccionarios, las enciclopedias, la clasificación del mundo. Desde luego, las relaciones entre las palabras y las cosas (que sólo son cosas, del todo, cuando las nombran las palabras) plantean las relaciones entre las palabras como cosas. Lo que llamamos mundo es, entre otras cosas, ese sistema de cosas llamadas palabras. Con lo que damos en el metalenguaje, es decir, en la verdad.

No casualmente, el libro se inicia con una recorrida que incluye la ruta semántica de la palabra más decisiva para decir y que, sin embargo, es indecible: ser. Motor inmóvil del lenguaje, ser (y no ser) resulta una tautología indescifrable que, sin embargo, permite el proceso de desciframiento semántico que es el devenir del lenguaje. Fundamento de sí mismo, realidad inmediata, sustancia de toda significación, plenitud de sentido, ser no significa, en el orden semiótico, nada. Ya lo había advertido Hegel: el puro ser es la nada, un ser y todos los seres, pero sin historia ni proceso que lo determine.

Como siempre, Eco pretende ser exhaustivo y consigue una construcción de citas, fuentes y sinonimias que pone a prueba sus propias enciclopedias personales. A veces es un excelente profesor. Otras, el mejor alumno de la clase. A sus dos encarnaciones les ocurre lo mismo: rechazan la angustia que produce la perplejidad de la sabiduría, que consiste en admitir los límites del saber.

Tratado de la eficacia, *François Jullien, traducción de Anne-Hélène Suárez, Siruela, Madrid, 1999, 300 pp.*

El sinólogo Jullien ha trabajado ya sobre las coincidencias intelectuales entre el pensamiento chino y el occidental. En la especie, sobre el período de la Ilustración. En este libro más reciente, en cambio, opone dos maneras de pensar que identifica con Occidente y China, adjudicando a aquél el primado del idealismo: una división tajante entre teoría y práctica, la necesidad de someter la primera a la segunda y la subsistencia de modelos ideales de conducta que nunca coinciden del todo con la realidad práxica de su aplicación.

En la otra opción, no hay diferencias entre teoría y práctica. El pensamiento chino trabaja sobre el modelo de la vida como guerra, la moral como estrategia y el mundo social como un orden burocrático y despótico que considera la sociedad a manera de un organismo. Los chinos no intervienen en el mundo para llevar a cabo sus ideas y modificarlo, sino que colaboran a que acontezca el flujo natural de los hechos, de tal guisa que las actitudes sean conducentes en cuanto a una eficacia que toma el lugar de medio y fin, todo a la vez. Según la exposición que Jullien articula basándose en textos clásicos, especialmente del taoísmo, el pensamiento chino se mueve entre las fronteras de una aceptación estoica de los límites de la vida como confines de la moralidad, y un naturalismo matizado de pragmatismo empírico. La experiencia otorga sabiduría y ésta consiste en llevarse bien con el curso del mundo.

La tesis de Jullien es discutible aunque sutil y fundada. En efecto, también en Occidente se dan esas tendencias que él considera típicamente chinas, en cuyo caso Occidente no puede ser reducido al idealismo sino que se muestra como un escenario plural, tanto que en él asimismo caben Jullien y su erudito comparatismo filosófico.

El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger, *José Luis Molinuevo, Tecnos, Madrid, 1999, 238 pp.*

Muchas son las lecturas que provoca Heidegger. Molinuevo toma el toro por las astas y propone centrar el examen en el hecho de que el arte es el lenguaje creador en que el Ser se dice de distintas maneras a lo largo del Tiempo, que es la esencia del Ser, si alguna puede adjudicársele. Desde luego, el despliegue del Ser no es inmediato, sino que se da en los entes y su aparición temporal es lo que llamamos historia: un acontecer narrado por el mito. No hay, pues, estética ni filosofía del arte ni historia del arte, sino una metafísica revisitada, un más allá de la estética.

Desde luego, para que el arte se identifique, hace falta un lugar que no sea el del Ser ni el de los entes. El arte ocupa el *entre* que va de uno a los otros: la nada. Y así, el poeta adquiere su sitio propio, *entre* los hombres y los dioses. Si el Ser fundamenta a todos los entes, carece de fundamento, es abismal; si determina a todos los entes, es indeterminado, o sea libre. El arte es el lenguaje en que se dice la verdad del Ser en el Tiempo, pero no como conocimiento científico, ni siquiera filosófico, sino como saber, allí donde el ser de cada ente se abre y se recupera el Ser olvidado en los entes que han perdido su lugar en el tiempo, según la derrota del nihilismo contemporáneo. Como puesta en obra de la verdad, el arte culmina en el Estado, es algo plenamente social, el lugar donde un pueblo se reconoce al aceptar la voz de la verdad de su Ser.

Desde luego, el tema da para mucho, pues se mueve entre la religión del arte de los románticos y la religión del Estado de los nazis. Heidegger no estuvo exento de contaminaciones y herencias difíciles, según sabemos. No obstante, resulta imposible pensarlo como el filósofo oficial del arte nazi, entre otras cosas porque descree de toda filosofía del arte.

Molinuevo se mueve con gran destreza por la selva de textos heideggerianos. Su postura es sostenida y clara: rescatar a Heidegger como un pensador de la historia en la historia, de la finitud en lo finito, del Ser en los entes. De tal modo, se lo excluye de cualquier nebulosidad irracional y de toda veneración por los orígenes, donde todo desaparece porque nada hay. O no hay más que Nada.

La distinción. Criterio y bases sociales del gusto, *Pierre Bourdieu, traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, Madrid, 1999, 597 pp.*

Bourdieu ha venido ocupándose regularmente en la sociología de la cultura y, una vez más, echa mano de laboriosas y extensas encuestas para determinar la relación existente entre las preferencias del gusto de cada sujeto y el lugar que ocupa en la sociedad. A tal fin se plantea unas hipótesis estadísticas que van perfilando los grados del gusto que distinguen a diferentes estratos sociales. También, desde luego, se hacen jugar las influencias de los medios masivos de comunicación y la educación formal, escolar.

Frente a la masificación de los objetos culturales, juegan algunos factores de distinción: los especialistas, que heredan la noción ideal de nobleza o aristocracia del gusto; y las clases dominantes en lo económico, que también heredan, no ya un código de distinción idealizado, sino los criterios de dominación que el mismo poder económico obtiene para sí. En este triple campo se desenvuelven socialmente la producción y el consumo de los bienes simbólicos, que llamamos comúnmente cultura.

El trabajo de Bourdieu es claro en sus categorías y paciente en la recogida y sistematización de datos, pudiendo leerse como una encuesta razonada y, al mismo tiempo, como una teoría de la producción y circulación culturales en nuestro tiempo.

La misericordia ajena, *John Boswell, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Muchnik, Barcelona, 1999, 622 pp.*

El abandono de los niños, que parece un asunto marginal, es, por el contrario, una costumbre de las sociedades occidentales y, en cierta medida, una institución jurídica y religiosa. A través de una densa selva documental, Boswell, aquerenciado en los temas «raros» de la historia, le sigue la huella entre la Roma clásica y el fin de la Edad Media.

La exposición de niños era una manera silvestre y abrupta de regular la población y desprenderse de unos hijos imposibles de mantener, por razones de pobreza. En otros casos, las familias abundaban en descendientes para venderlos como esclavos o prostitutos, o para su castración o su adopción encubierta. También solían actuar razones de honra: el expósito era el hijo del incesto, la violación o el adulterio.

El derecho romano reguló la situación del expósito y de sus padres, en tanto la Iglesia creó la institución del oblato y el donado, o sea del expósito que era entregado a un convento o monasterio, con el encargo de la crianza y la obligación, por parte del acogido, de entregarse a la profesión monjil.

Todos estos trapicheos nos resultan curiosos y bastante repugnantes, pero constituyeron la normalidad de nuestros antepasados. En compensación, el expósito se convirtió en mito y así es como algunos fundadores esenciales de nuestra tradición –Moisés o Rómulo y Remo– son expósitos. El cristianismo, opina Boswell, es una religión expósita: nacido en el seno del judaísmo, éste lo repudió y acabó siendo hijo adoptivo *(alumno,* en latín jurídico) de Roma, donde le correspondió recoger la herencia. Por estas oblicuas callejas llegamos a la modernidad, con sus hospicios más racionalizados y científicos. Late, al fondo, el mito fundacional del héroe abandonado que supera su destino de hambre, esclavitud y prostitución, y llega a ser el prócer de la tribu.

La probidad de la investigación persuade al más incrédulo e ilumina, como siempre en Boswell, los rincones de la historia.

Visiones de fin de siglo, *Raymond Carr (dirección), Taurus, Madrid, 1999, 223 pp.*

Con la excusa de los finales de siglo, esta miscelánea repasa la historia de España, deteniéndose en plan de balance ante cada cabo secular, a partir de los comienzos de la modernidad, o sea el siglo XV. Los especialistas convocados, aparte del coordinador, son Carmen Iglesias, Julio Valdeón, Felipe Fernández Armesto, Jon Juaristi, Henry Kamen y Juan Pablo Fusi. Y así, junto a los Reyes Católicos, esa mezcolanza de arcaísmo y modernidad reúne el sentido misional y excluyente del Estado con la apertura al mundo por medio de la navegación y la llegada del humanismo renacentista. Cien años más tarde, la certidumbre imperial está en crisis, la población se empobrece, menudean profetas y visionarios, y aparecen los primeros atisbos de un pensamiento tolerante.

El siglo barroco termina con una conciencia de estar decayendo que supera a la decadencia real y se convierte en un estado histórico. El imperio se sabe racionalmente imposible y su conflicto con la realidad provoca un estallido de la imaginación, el arte barroco. Todo lo contrario ocurre al acabar el siglo ilustrado: España se moderniza, es una sociedad relativamente igualitaria, con escasos restos de feudalismo, atenta al desarrollo de las ciencias y las tecnologías. Se debaten las ideas actuales y se instaura un proyecto reformista. Todo acabará con la guerra de 1808 y la revolución americana, el retorno al absolutismo integrista y la desintegración nacional. Su culminación es la del siglo XIX, con una dominante reactiva: la necesidad de regenerar España.

Este fin de siglo parece resumir las tensiones históricas del país: nacionalismo y europeísmo, atraso y progreso, contemplación y productividad, intolerancia y libertad, diferencia y semejanza. Como siempre, la historia privilegia el futuro, que mantiene vivo el hilo de los tiempos. De lectura atractiva y una rara homogeneidad a pesar de su carácter colecticio, este libro lo muestra con solvencia.

Historia de la verdad y una guía para perplejos, *Felipe Fernández-Armesto, traducción de David Chiner, Herder, Barcelona, 1999, 250 pp.*

Forcejeada entre el nihilismo postmoderno y los fundamentalismos religiosos, la verdad las pasa mal en nuestro tiempo. El autor viene a rescatarla, señalando lo recurrente de su presencia a lo largo de la historia del pensamiento, en contextos muy distintos: Occidente, las culturas tribales, el zen. Ordenada en esquema, aquella historia se reduce a unas pocas opciones circulares, obsesivas: la verdad como lo sentido en tanto veraz; la aportada por las percepciones; la avalada por la tradición y la autoridad social; la que debe dar cuenta de sus dichos, la verificable, contrastable y discutible.

Queda, el fondo, el Problema de los problemas, definir qué sea la verdad, que ha de ser algo, obviamente, también verdadero. Aquí el aporte de la historia intelectual es parvo. Todo lo que pensamos es, de alguna manera, verdadero, de modo que la verdad es la tautología mayor de nuestra filosofía (cualquiera que ella fuere) a tal punto que la negación de la verdad *(la verdad no existe* del nihilismo radical) debe ser verdadera.

En general, como advierte Armesto, la verdad es el acuerdo entre el lenguaje y la realidad, por lo que el tema que la anima es el de la calidad de lo real. Si es cognoscible, tratable y efable, entonces resulta hacedera una teoría de la verdad. En caso contrario, no. Nuestras relaciones con lo que se objetiva y se exterioriza pasan a ser relaciones místicas, aceptación del misterio. Tampoco deja de ser verdadero el tal misterio, si entramos en la última opción, con lo que volvemos a la perplejidad mayúscula que señala el libro: no podemos escapar a la verdad ni aunque la neguemos.

Sin pretensiones de especialización, manejando armoniosamente fuentes diversas y alternando la reflexión y el relato (la experiencia anglosajona es evidente: el libro fue escrito en inglés), Armesto nos enfrenta con uno de esos temas que, de tan fuertes, se disimulan en la dispersión monográfica.

B. M.

El fondo de la maleta

Don Julio y el Duque

El almanaque reunió, no sin razones, las fechas de nacimiento de dos músicos americanos en 1899. En Buenos Aires, Julio De Caro; en Washington, Edward Kennedy Ellington, para siempre rebautizado Duke. Destinos similares los esperaban a lo largo de los audaces y locos años veinte: ser los jóvenes protagonistas de músicas entonces jóvenes, el tango y el jazz, salidos de los tiempos empíricos y penumbrosos de la marginalidad para llegar a los lugares convenidos como decentes.

Don Julio y el Duque vistieron sus músicas con el pudor cultural y las elegancias de timbres y armonías de quien debe revalidar sus títulos ante un público exigente. El porteño, dentro de los rígidos marcos de la orquesta típica y con un esquema rítmico tendente a la fijeza. El norteamericano, con la libertad de orquestación, la facilidad improvisadora y la rica variedad de ritmos del jazz. Ambos se endomingaron bajo las luces de los cabarets y los clubes de la buena sociedad. Trajeados de esmoquin y brillantes de gomina, consiguieron interesar a buena parte de los grandes músicos del siglo, desde Stravinski a Hindemith, desde Milhaud a Ravel y Poulenc. Música de torvos arrabaleros y de negros humillados, la suya tuvo algo de vindicación, a la vez que torció la mirada europea hacia los lejanos puertos de ultramar.

A Don Julio le correspondió un país promisor y esquinado. Al Duque, el ombligo del mundo. Las posibilidades de producción y difusión fueron muy distintas, pero nada impidió que cada cual abriera el mayor espacio posible del que disponía. Nacidos y crecidos en el mismo continente, situados en los dos extremos de su geografía, lanzaron al mundo unas voces americanas que la historia cubrió con sus ecos. Los seguimos percibiendo.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Narrador argentino (Buenos Aires).
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Oxford).
ÁNGEL ESTEBAN: Crítico y ensayista español (Universidad de Granada).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Crítico y ensayista español (Madrid).
LUIS IGNACIO HELGUERA: Crítico musical mexicano (México).
ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA: Crítico musical español (Madrid).
JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS: Poeta y ensayista español (Londres).
DIEGO NÚÑEZ: Historiador y crítico español (Madrid).
JOSÉ ANTONIO DE ORY: Diplomático y escritor español (Nueva York).
REINA ROFFÉ: Narradora argentina (Madrid).
AGUSTÍN SEGUÍ: Crítico e historiador argentino (Universidad de Saarbrücken).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
JULIO TRUJILLO: Poeta mexicano (México).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).
PILAR YAGÜE LÓPEZ: Crítica literaria española (La Coruña).
CELIA ZARAGOZA: Periodista y crítica literaria argentina (Madrid).



Leviatán

Revista de hechos e ideas

NUMERO 76

Verano 1999

Suscripción anual:

España		2.800 ptas.
Europa	(correo ordinario)	3.700 ptas.
	(correo aéreo)	4.400 ptas.
América	(correo aéreo)	5.100 ptas.
Resto del Mundo	(correo aéreo)	9.000 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.° dcha.
Tel.: (91) 310 43 13 Fax: (91) 319 45 85
28010 Madrid

En Internet:
http://www.arce.es/Leviatán
e-mail: fpi@ctasa.es

"EL CIERVO nació para que el cristianismo español pudiera vivir dignamente en el mundo". **Pedro Laín Entralgo**

"Una aportación singular, generosa, plural a la cultura española".
Ignasi Riera

"Una revista cultural atenta a lo cristiano desde el punto de vista de un creyente no fundamentalista".
José Mª Díez-Alegría

"Ha sabido promover un estilo peculiar. Dialogante y crítico, pero nunca ofensivo".
Àngel Castiñeira

Si aún no sabe qué decir de 'El Ciervo', pídanos un ejemplar y aproveche nuestras ofertas de suscripción.

EL CIERVO

c/ Calvet, 56. 08021-Barcelona.
Apartado de Correos 12121. 08080-Barcelona
Tel.: 93 200 51 45. Fax: 93 201 10 15
Tel. publicidad: 93 201 00 96



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

AGOSTO 1993

José María Osés Gorraiz: Las ideas políticas de Joseph de Maistre.

Francisco Mora Teruel: Neurociencia y humanismo en Laín Entralgo: Algunas notas y reflexiones.

Manuel García Velarde: Sobre la enseñanza de la Ciencia: Algunos problemas y posibles soluciones.

José Pérez Adán: Cuestiones medioambientales para una ecología social.

Juan Carlos G.ª Bermejo: Cuando no es seguro que un acontecimiento sea más probable que otro.

Ana González Marcos y José A. Martín Pereda: Análisis comparativo de la teoría del Caos en Electrónica, Fotónica, Cardiología y Psiquiatría: algunas consideraciones sobre su interacción.

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1993

Enric Trillas: Presentación.

Miguel Delgado, José Luis Verdegay, María Amparo Vila: Breve Historia de la Lógica Fuzzy.

Llorenç Valverde: L. A. Zadeh: Del control analítico al control borroso.

Josep-María Terricabras: ¿Una nueva perspectiva en Lógica?

Alejandro Sobrino: El análisis lógico de la vaguedad.

Enric Trillas: Los subconjuntos borrosos y la Lógica Fuzzy.

Miguel Delgado, José Luis Verdegay y María Amparo Vila: Decisión en ambiente Fuzzy.

Claudi Alsina: Matemáticas y vaguedad.

Joan Jacas: Igualdades borrosas.

Ramón López de Mántaras Badía: Sistemas expertos borrosos.

Miguel Delgado, José Luis Verdegay y María Amparo Vila: Software y bases de datos difusos.

Julio Gutiérrez Ríos: Procesadores de Información borrosa.

María Teresa de Pedro Lucio y Ricardo García Rosa: Aplicaciones industriales de controladores borrosos realizados en el Instituto de Automática Industrial del CSIC.

Joseba Quevedo: Aplicaciones de la Lógica borrosa en un laboratorio de automática.

NOVIEMBRE 1993

Ernesto Sábato: Un recuerdo para el Man.

Mario Bunge: Recuerdo de Jorge Sábato en Campera.

Mario Albornoz y Jesús Sebastián: Jorge Sábato revisitado: «Del triángulo a las redes».

Jorge Sábato y Natalio Botana: La ciencia y la tecnología en el desarrollo futuro en América Latina.

Carlos A. Martínez Vidal: Sábato en el pensamiento sobre el desarrollo científico-tecnológico latinoamericano.

Héctor Ciapuscio: Jorge Sábato, una pasión nacional.

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33



ciencia pensamiento y cultura

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas
España	Un año (doce números)	8.500
	Ejemplar suelto	800

		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Dossier:
El siglo XX

Enrique Ruiz-Fornells
La India de Octavio Paz

Anne Michaels
La profundidad del campo

Luis Cernuda
Cartas a Gerardo Diego



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



800 Pts.